

**Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze**

**Ústav české literatury a literární vědy**

**Diplomová práce**

**Eliška Rychlá**

**TÉMA RODINY V ČESKÉM DRAMATU POSLEDNÍCH  
DVACETI LET**

**THE FAMILY ISSUES IN THE RECENT CZECH DRAMA**

**Praha 2011**

**Doc. Libuše Heczková, PhD.**

*Ráda bych poděkovala za záštitu své diplomové práce a za odbornou konzultaci vedoucí práce Doc. Libuši Heczkové, PhD. a za podnětné rady, odbornou konzultaci, komentáře a poskytnutí některých textových materiálů konzultantce práce Mgr. Martě Ljubkové.*

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne 29. 7. 2011*

*Podpis*

## **ABSTRAKT**

*Tato diplomová práce reflektuje novodobé rodinné drama. Stručně nastiňuje situaci dramatu a divadla po listopadu 1989, zabývá se vývojem českého rodinného dramatu a přináší všeobecné povědomí o evropském kontextu. Jejím hlavním cílem je představit současné dramatické texty, jež se rodinné tematiky dotýkají. Pomocí jejich analýz dospívá k obecným závěrům a kategoriím, a snaží se tak postihnout specifika tohoto druhu dramatu. Součástí práce je také seznam inscenačních provedení zmíněných her, který texty zařazuje do širšího kontextu a má za cíl poukázat na to, jaké místo současné české rodinné drama v divadle zaujímá.*

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

*Coolnes, destrukce, hledání tématu, hra, groteska, generační propast, chaos, komunikace, manipulace, média, mezilidské vztahy, násilí, rodina, rodiče, rodinné kořeny, současné drama, sourozenci, smrt, vulgárnost, ženské drama.*

## **ABSTRACT**

*This thesis reflects modern family drama. It briefly outlines the situation of drama and theater after 1989, describes the development of Czech family drama and brings awareness of the general European context. The main objective of the thesis is to present contemporary dramatic texts, which concerns family issues. By using their analysis this thesis comes to general conclusions and categories, and tries to capture the specific features of this kind of drama. This work also lists staging performances of these theatre plays, which situates texts into a broader context and aims to point out, what contemporary Czech family drama occupies in the theatre.*

## **KEYWORDS**

*Communication, contemporary drama, coolness, death, destruction, family, family roots, female drama, finding the topic, game, generation gap, grotesque, chaos, interpersonal relationships, manipulation, media, parents, siblings, violence, vulgarity.*

## OBSAH

Úvod .....	8
1. ČESKÉ DRAMA PO LISTOPADU 1989.....	10
1. 1 Hledání nových témat .....	13
1. 2 Současné drama? Neexistuje? .....	14
1. 3 Hra jako text, anebo až jako inscenace? .....	15
1. 4 Publikování současných českých dramatických textů .....	15
2. TÉMA RODINY V DRAMATU .....	17
2. 1 Stručný přehled historie českého rodinného dramatu .....	17
2. 2 Základní vlivy na podobu současného českého dramatu .....	21
3. ČESKÉ RODINNÉ DRAMA POSLEDNÍCH 20 LET.....	25
3. 1 Rodina neúplná.....	25
3. 1. 1 Břímě mrtvých nebo umírající rodičů.....	25
3. 1. 2 Otec a syn.....	31
3. 1. 3 Narušený sourozenecký vztah.....	36
3. 1. 4 Otec a dcery.....	40
3. 2 Rodina úplná.....	41
3. 2. 1 Narušení zvnějšku.....	42
3. 2. 2 Narušení zevnitř.....	48
3. 3 Žena a rodina.....	57
3. 4 Archetypální rodinné drama.....	62
4. SPOLEČNÉ ZNAKY RODINNÉHO DRAMATU.....	65

4. 1 Žánrové označení v titulu (případně podtitulu).....	65
4. 2 Téma, motivy a symboly.....	65
4. 3 Prostor a čas.....	67
4. 4 Postavy.....	68
4. 5 Dramatická výstavba děje .....	70
4. 6 Jazyk .....	71
4. 7 Scénické poznámky.....	71
5. PŘEHLED INSCENACÍ.....	73
Závěr.....	76
Seznam pramenů.....	78
Seznam literatury.....	80

## Úvod

Cílem této diplomové práce je reflektovat současnou dramatickou tvorbu, která umělecky zpracovává téma rodinných vztahů. Pojem „současné drama“ budeme v této práci používat pro označení dramatické tvorby vzniklé po listopadu 1989.

Tematika rodiny je v dramatu silně zakořeněna – má dlouhou historii a rozmanitý vývoj. Rodinné drama se stalo jednou ze stěžejních oblastí současné české dramatiky; vyjadřuje se nejen ke stereotypům tohoto typu vlastním, ale i ke společenským otázkám. Naším záměrem je charakterizovat hlavní tendence, které lze v rodinném dramatu vysledovat a prostřednictvím analýzy vybraných rodinných dramat posledních dvaceti let představit i rozmanité způsoby, jimiž dramata téma rodiny zpracovávají. Pomocí podrobné analýzy specifikujeme jazyk a postavy, prostředí i čas, charakterizujeme dramatickou výstavbu děje a funkci scénických poznámek. Součástí analýz je i informace o scénickém uvedení.

Práce je rozdělena do pěti hlavních oddílů, v rámci nichž postupujeme od zobecnění směrem ke konkrétnímu popisu a interpretaci jednotlivých děl. V první části se zaměříme na polistopadový vývoj české dramatické scény, střetu starší generace autorů s generací nastupující a postupné formování nové dramatiky ve druhé polovině 90. let. Dotkneme se také problematiky recepce dramatických textů a jejich knižního a časopiseckého vydávání.

V následující kapitole se pokusíme přiblížit rodinné drama coby tematicky specifický druh a rámcově nastínit jeho historický vývoj v rámci českého dramatu. Téma zachycujeme i ve vztahu k evropské dramatice (především z Velké Británie), přičemž poukazujeme na rysy, jež měly na podobu českého současného rodinného dramatu největší vliv.

Třetí část práce se zaměřuje na jednotlivá vybraná dramata, v nichž postupně sledujeme jejich specifika, možné postupy a východiska. Na základě druhu rodinné situace a typu konfliktu, jež se v dramatech objevují, vymezujeme – s vědomím nevyhnutelného zjednodušení – několik kategorií dramat. Tyto kategorie nám poskytnou východisko pro zevrubnou analýzu her. Samostatně pak pojednáváme drama ženské a archetypální.



Ve čtvrté kapitole se pokusíme dosavadní poznatky a zjištění zobecnit a vymezit oblast rodinné dramatiky v rámci současného českého dramatu jako takového. Pozornost přitom věnujeme popisu znaků společných současnému rodinnému dramatu – jejich motivům, postavám, času a prostoru, scénickým poznámkám, žánrovému označení i dramatické výstavbě.

Závěrečná kapitola přehledově shrnuje inscenace dramát, jimiž se v této práci zabýváme. Cílem této části je zařadit vybraná díla do širšího kontextu a poskytnout představu o tom, jaké místo současná rodinná dramata v divadle zaujímají.

Výchozím materiálem pro zpracování tématu jsou primární texty vybraných dramát, dále novinové a časopisecké recenze, rozhovory, eseje, odborné studie publikované v kulturních periodikách (*Svět a divadlo*, *A2*, *Česká literatura* ad.). Čerpáme též ze zahraniční literatury zabývající se postmoderním dramatem a kulturních (převážně zahraničních) webových stránek. Soupis pramenů a literatury uvádíme v závěru této práce.

## 1. ČESKÉ DRAMA PO LISTOPADU 1989

Jednou z nejvýraznějších změn po listopadu 1989 se v oblasti literatury stalo zrušení bariéry mezi tvorbou oficiální, exilovou a samizdatovou. Cenzura byla zrušena a po více jak čtyřiceti letech se otevřel prostor bez vnějších hranic a omezení. S touto velkou změnou reality se muselo vypořádat i divadlo. V rámci znovuoobjevování svého místa ve společnosti se na divadelní jeviště vrací autoři do té doby zakázaní. V prvních letech jsou tedy na jedné straně znovuoobjevovány texty podstatných zakázaných autorů 60. a 70. let (V. Havel, J. Topol, M. Uhde, K. Sidon), na straně druhé se někteří autoři literárně plodní již před revolucí pokouší vypořádat s minulostí a konfrontovat se s nově nastalou politickou, společenskou i kulturní situací (A. Máša<sup>1</sup> či K. Steigerwald<sup>2</sup>), anebo se na nějaký čas ocitají v tematickém vakuu.

V průběhu 90. let v oblasti dramatické působila starší generace autorů a vedle nich se formovala generace autorů nových, mladších. Především z iniciativy publicistů a tvůrců kolem periodika *Svět a divadlo* byla v Praze založena Nadace Alfréda Radoka, jejímž posláním je oceňovat nejvýznamnější události divadelního umění a mimo jiné podporovat vznik původních českých a slovenských her. Do prvních dvou ročníků touto nadací vypsané soutěže (v roce 1992 a 1993) se však přihlásili především autoři předlistopadové generace dramatiků (D. Fischerová, A. Goldflam). V prvních porevolučních letech se v dramatu otevírá generační propast. Na jedné straně stojí předlistopadoví autoři, kteří do značné míry ztratili téma, na straně druhé nová generace dramatiků ještě neexistuje. Na počátku 90. let převažovalo uvádění klasických textů v nových inscenačních pojetích nad uváděním původních nových dramát. Výrazné osobnosti (jako např. Petr Lébl či Vladimír Morávek) se profilovaly především překvapivými interpretacemi klasických děl. Témata objevující se v prvních porevolučních letech se velice brzy vyčerpala a nové náměty se teprve hledaly či formovaly (více kapitola 1. 2).

---

<sup>1</sup> Např. ve hře s názvem *Podivní ptáci* z roku 1996 (uvedené na scéně Národního divadla v režii J. Kačera).

<sup>2</sup> Např. v dramatu *Nobel* z roku 1994 (uvedeném na scéně Stavovského divadla v režii I. Rajmonta).

Tato situace se však na konci 90. let do značné míry proměňuje. Postupně dozrává a začíná se prosazovat generace autorů narozených těsně před rokem 1970 – a s ní teprve vzniká nová dramatika (za jejího průkopníka lze považovat již J. A. Pitínského, ke kterému také mnozí mladí autoři vzhlíželi a jehož prací se nechali do jisté míry ovlivnit). Texty autorů debutujících ve druhé polovině 90. let jsou nebývale různorodé, tematicky i formálně. Bylo to brněnské HaDivadlo, kde se v polovině 90. let hrály původní české hry (L. Balák a A. Goldflam) či Husa na provázku (festival Divadlo v pohybu, původní dramata od J. Gajdoše, H. Krejčího či R. Sikory). Původní české hry se hrály také v Divadle Na zábradlí (J. A. Pitínský) či ve Studiu Hořící Žirafy D. Drábka v Olomouci. Za vyvrcholení těchto tendencí (tedy psát a uvádět česká dramata) lze považovat počín Činoherního studia v Ústí nad Labem nazvaný Česká sezóna<sup>3</sup>. Ke konci 90. let se původní české drama dostává i na scénu Národního divadla v Praze, kdy funkci dramaturga a uměleckého šéfa zastával Josef Kovalčuk<sup>4</sup> (byly uvedeny hry dramatiků L. Baláka, Z. Jecelína, I. Klestilové a také se uskutečnilo množství dramatizací českých textů – např. B. Hrabala, J. Durycha ad.); po nástupu režiséra V. Morávka do Klicperova divadla v Hradci Králové se divadlo více orientuje na současné drama (L. Lagronová, J. A. Pitínský, A. Goldflam). K tvorbě domácích autorů se v podstatě později obrátila většina českých divadelních scén v metropoli i v regionech.

(Nejen) našemu novodobému dramatu prospívá přítomnost kmenového autora, který píše dramata v těsné spolupráci s konkrétním divadelním souborem a za účasti dramaturga. Dalo by se říci, že v každém období existuje jistý počet divadelních scén, které se uvádění současného dramatu věnují více. Záleží mnohdy na určité skupině lidí – dramaturgů, režisérů i dramatiků, kteří se této oblasti často i sami jako autoři zabývají. V 90. letech to bylo již zmíněné Činoherní studio v Ústí

---

<sup>3</sup> Ta byla zahájena na počátku roku 1999 uvedením hry Jiřího Pokorného *Tatka střílí góly*; po ní následovaly *Podzimní hra* Markéty Bláhové, *Plechovka* Jarola Ostrava, *Odpočívej v pokoji* Jiřího Pokorného, *Tristan a Isolda* Zdeňka Jecelína, *Krysa* Lenky Havlíkové a inscenace podle textů Miroslava Bambuška *V oáze – ve strojku – v New Yorku*, připravená ve spolupráci s lounským amatérským souborem D. I. Lebedung. Posledním titulem České sezóny se stala hra *Smokie* Egona Tobíáše.

<sup>4</sup> Bylo to v letech 1997–2002.

nad Labem<sup>5</sup>, kde skupina Lenka Kolihová-Havlíková – Jiří Pokorný – Markéta Bláhová<sup>6</sup>, kteří se velkou mírou právě svojí vlastní autorskou činností podíleli na uvádění nových českých her. V současné době působí v Klicperově divadle v Hradci Králové jako umělecký šéf David Drábek a jako dramaturgyně Magdalena F. Gregorová. V Městském divadle Zlín působí jako dramaturg Vladimír Fekar, v Národním divadle jsou to pak jako dramaturgyně hned dvě dramatičky – Iva Klestilová a Lenka Kolihová-Havlíková.

Lenka Jungmannová konstatuje, že české drama první poloviny 90. let je stále ještě metaforicky zobrazivé, ale pozdější hry už směřují ke „kritickému naturalismu“.<sup>7</sup> V rámci nového českého dramatu vymezuje pět typů: naturalistickou grotesku, společenskokritická dramata, coolness dramatiku, ženskou dramatiku a fantasy dramatiku (Jungmannová, 2006). Nejsilnější linii původní dramatické tvorby v 90. letech tvoří grotesky a absurdně laděná dramata reflektující soudobou společnost (především chaos a destrukci hodnot).

Mnohé hry jsou situovány do rodinného prostředí, často izolovaného od vnějšího světa. Konflikt se rodí z banální situace, jazyk je zkratkovitý a postavy typizované. Autoři rezignují na jakékoliv psychologické vykreslení postav (ty často ani nemají vlastní jména). Do dramatu se dostává nové téma dané novou společenskou situací (masová média – především televize a internet). Na druhé straně vznikají dramata lyrická, v nichž se prolínají různé roviny reality, snů, vizí s banálními situacemi všedního života. I zde je však akcentováno odcizení konzumního světa; tematizují se pocity prázdna a nemožnost porozumění. Moderní drama druhé poloviny 90. let a prvního desetiletí století nového lze charakterizovat pomocí slova destrukce. Destrukci prochází děj (dramatická situace je téměř nulová),

---

<sup>5</sup> Činoherní studio v Ústí nad Labem bylo za svou dramaturgii vyhlášeno (v anketě Divadelních novin) za Divadlo roku 2000.

<sup>6</sup> Všichni pochází ze stejného absolventského ročníku DAMU (včetně Michala Langa). Od r. 1997 působil v ČS jako umělecký šéf David Czesany.

<sup>7</sup> Pojem „naturalismus“ je nutné v případě, že hovoříme o současné dramatice, poněkud upřesnit. Jedná se totiž spíše o hypernaturalismus, s jakým jsou současná dramata psána, a nikoliv o psychologický naturalismus. I inscenace jsou mnohdy nesené v tomto duchu (v doteku s hmotou, tělesností; jsou zobrazovány konkrétní prvky v často prázdném, abstraktním prostoru).

postavy (jejich charakteristika je minimalizována; fungují jako typy) i jazyk (zkratkovitý až klipovitý). Znaky „postmoderní“ skutečnosti (jako pocity prázdna, rozpadu řádu a chaosu) tak vstoupily do textury nového dramatu (Vodička, 2008: 586).

### 1. 1 Hledání nových témat

Na počátku devadesátých let se autoři ocitli před otázkou, kde hledat „nová témata“. J. Chuchma konstatuje, že mnoho divadelníků hovoří o ztrátě tématu (Chuchma, 1993: 22) J. A. Pitínský na otázku, jak je možné, že jemu se téma neztratilo odpověděl: „*Téma se nikdy nedá ztratit. Téma přece není nějaký kvádr, který lítá vzduchem a náhle se kamsi vytratí za kopce a lesy. Téma si člověk nese sám v sobě, nikdy je neopustí, jinak to není téma. (...) Náměty se proměňují, protože je svoboda, ale téma nemůže žádný převrat zabít.*“ (Chuchma, 1993: 22) České drama se v devadesátých letech ocitlo v situaci, kdy byla narušena jeho identita, a to kvůli ztrátě nepřítele. Již od šedesátých let se literatura určitým způsobem podílela na rozkladu režimu. Ve chvíli, kdy není proti komu bojovat, vyvstává otázka, co vlastně psát a proti komu (Janoušek, 2001: 87). Tento problém však přetrvával jen v průběhu několika prvních porevolučních let. Nově debutující autoři, většinou narození v 60. a 70. letech, začínají nová témata brzy utvářet a formovat. Dochází k textovým proměnám tematickým i kompozičním a do stylu některých autorů proniká i vliv zahraniční tvorby (především pak v druhé polovině 90. let vliv tzv. coolnes dramatiky).

V průběhu devadesátých let a během desetiletí století nového sice vznikají rozmanité texty, nicméně tvorba určitých skupin autorů vykazuje určité společné znaky a lze tudíž vysledovat jednotné tendence a aspekty této nové poetiky. Z hlavních rysů současné dramatiky uveďme např. časté tíhnutí k izolaci do mikrokosmu rodinného světa, rezignaci na identitu postav, rozbití kompozičních struktur či zacházení s jazykem jako s něčím, co není prvotně určeno k vyjádření sdělení (Lazorčáková, 2003: 13). Velkým tématem dramatu 90. let se zdá být neschopnost navazovat partnerské vztahy a vytvářet klasické rodinné vazby (Grusková, 2004: 9). Liberalizace nastalá prakticky ve všech sférách života na jednu stranu umožňuje mnohé, na straně druhé zároveň způsobuje chaos. Svoboda je tedy

jen jaksi naoko. Za ní pak stojí pocity zmaru a zmatení z vlastní individuality v překypující masové společnosti, hnané penězi a kariérou. S těmito tématy je úzce spjata politické, angažované divadlo, jehož výskyt byl přinejmenším do poloviny 90. let zcela nepředstavitelný. Politickou satiru píše např. Roman Sikora, Iva Klestilová či Miroslav Bambušek.

## 1. 2 Současné drama? Neexistuje?

Mnohdy se setkávám s názorem, že současné české drama neexistuje. Domnívám se, že tomu tak ale není. Současné drama je psáno a je i uváděno. Často se však se současným textem můžeme setkat pouze v podobě knižní, anebo v podobě scénického čtení či v rozhlasové verzi.

Podle Tomáše Vokáče neprožíváme krizi dramatu, alespoň ne podobnou té z počátku devadesátých let, kdy se identická situace odehrávala například i v britském divadle, ale „*trpíme už mnoho let neustále trvajícím krizí české dramaturgie*“. Vokáč také poukazuje na potřebu práce s budoucími dramatiky. „*Nikdo, snad s výjimkou brněnského semináře Bořivoje Srby či bývalých ústeckých workshopů Jana Vedrala, neučí současné autory psát.*“ Dále zmiňuje nezbytnost vzniku divadel, ve kterých by byla současná tvorba nejen uváděna, ale pro která by byla i tato tvorba přímo psána. Mnohé současné české hry existují pouze v rukopisech a nemají možnost se dostat ani ke čtenáři, ani k divákovi, a tím pádem ani autor si nemá možnost potvrdit, že jeho text na divadle funguje, a nemůže napsané konfrontovat s divákem. (Vokáč, 2006).

Nicméně v září roku 2010 zahájilo svoji činnost Centrum současné dramatiky, a to divadelním projektem *Letí na Letišti aneb Nebe nepřijímá*.<sup>8</sup> Na tomto projektu se podílelo Divadlo Letí a Divadlo Na zábradlí a byl uveden v prostorách Terminálu 2 na ruzyňském letišti. Smyslem tohoto centra je podporovat současnou dramaturgiu a uvádět nová dramata do širšího diváckého povědomí. „*Jeho cílem je vytvořit širokou platformu, která by umožňovala a zároveň podporovala vznik české*

---

<sup>8</sup> V současné době se iscenační projekt hraje v Divadle Na zábradlí pod názvem *Nebe nepřijímá* (skládá se z pěti současných her: J. Penhall – *Business třída*, F. Richter – *Electronic love*, V. Klimáček: *Já v Praze, játra v Londýně*, D. Gieselmann – *Hallo, what?*, D. Drábek – *Chmýří*).

*dramatiky, její uvádění na našich divadelních scénách a zároveň její průnik do zahraničí,*“ uvedla Martina Černá<sup>9</sup> v rozhovoru pro časopis RozRazil.<sup>10</sup>

### **1. 3 Hra jako dramatický text, nebo až jako inscenace?**

Jedinou možností, jak se dozvědět o přijetí, či nepřijetí nějaké hry, jsou mnohdy jen recenze na konkrétní inscenační provedení. Kritici velmi zřídka vezmou do ruky samotný text před tím, než svou kritiku napíší. Pokud se ale inscenace dramatu nepodaří, většinou to „odnese“ samotný autor v tom smyslu, že se řekne, že hra nemá dostatečný potenciál a nenabízí inscenátorům nic zajímavého. Jako zcela základní problém recepce současného dramatu vidím fakt, že je drama hodnoceno až prostřednictvím konkrétní inscenace, nikoliv jako text samotný. Podle I. Klestilové je u nás malá vůle reflektovat dramatiky a jejich práci (Ljubková, 2006). Téměř nikde se nedočteme o kritice dramatu jako textu. Nina Vangeli píše, že dramatický text stojí nad propastí chaosu mezi literou textu a jeho živým provedením. Dále zmiňuje fakt, že většina lidí se setkává s dramatickým textem prostřednictvím konkrétního jevištního provedení, nikoliv samotného textu. Inscenace se tak stává dvojníkem dramatu, jeho neoddělitelným stínem (Vangeli, 2005: 83). Dramatický text, byť je svébytným literárním textem, není obvykle prvotně určen ke čtení, ale slouží především jako výchozí materiál k následnému inscenování. Recepce dramatického textu tak zatím stojí někde na okraji zájmu, a to jak kritiků, tak i čtenářů.

### **1. 4 Publikování českých dramatických textů**

V dnešní době se soustavnému vydávání současných dramatických textů a textů o divadle a dramatu věnuje především brněnské nakladatelství Větrné mlýny<sup>11</sup>, pražské nakladatelství Pražská scéna<sup>12</sup> a Divadelní ústav v Praze<sup>13</sup>. Periodikum *Svět a*

---

<sup>9</sup> Vedoucí Oddělení mezinárodní spolupráce a vnějších vztahů Institutu umění – Divadelního ústavu.

<sup>10</sup> ŠTEFANOVÁ, V.: *Smysl centra současné dramatiky* [online]. 12. 3. 2011. [cit. 2011-06-06]. Dostupné z WWW: <<http://www.rozrazilonline.cz/clanky/541-Smysl-Centra-soucasne-dramatiky>>.

<sup>11</sup> Webové stránky nakladatelství: <http://www.vetrnemlyny.cz>.

<sup>12</sup> Webové stránky nakladatelství: <http://www.prazska-scena.cz>.

<sup>13</sup> V Divadelním ústavu vycházejí dvě stěžejní edice zaměřující se na současnou dramatickou tvorbu – edice *Současná hra* (především souč. světové drama) a edice *New Czech Play* (české hry přeložené do angličtiny); v edici *České divadlo* vycházejí eseje, kritiky a div. teorie.

*divadlo pravidelně otiskuje 1–2 nové dramatické (světové i české) texty jako přílohu svého časopisu. „Česká hra přestává být ohroženým druhem, sledovaným jen hrstkou dramaturgů, ale znovu dostala šanci dostat se do širšího povědomí, i do kontextu literární a divadelní tvorby.“ (Lazorčáková, 2003).*



## 2. TÉMA RODINY V DRAMATU

Jedním z témat, kterým se současné drama zabývá, je rodina. V jejím jádru nalézají nalézají zdroj deformovaných vztahů, pocity životního stereotypu, banality a absurdity. Toto téma je často spojováno s tzv. coolness dramatikou, která přináší do dramatu dosud tabuizovaná témata a také témata typická pro dobu, ve které žijeme, jako zahlcení nejrůznějšími médii, komunikačními prostředky, vyprázdněnost vztahů a konzumnost každodenního života. V kontextu české současné dramatiky nejvýraznější cool texty mívají jako ústřední téma právě nefunkční mezilidské vztahy, jejichž pochroumanost se odhaluje na pozadí nějaké banální události (Ljubková, 2002a: 66). Zdá se, že se české rodinné drama stalo jedním ze stěžejních typů moderního českého dramatu, prostřednictvím kterého se coolness dramatika realizuje. Jako by dávala možnost k vyjádření oněch traumat vznikajících uvnitř jednotky, jejíž pospolité a ochranné principy se vytratily. Rodinné vztahové krize, křivdy a utajená minulost jsou jedním z témat neustále se vracejících do českých dramatických textů. Jsou také jedním z ústředních témat současného dramatu – tedy dramatu posledních zhruba dvaceti let.

### 2. 1 Stručný přehled historie českého rodinného dramatu

Kořeny rodinné tematiky v dramatu lze hledat v období poloviny devatenáctého století, kdy vzniká drama Josefa Kajetána Tyla *Paličova dcera* (1847); je obrazem ze života jedné rodiny, kdy je deformovanost mezilidských vztahů odkrývána pomocí sociálně motivovaného konfliktu, který je rozvíjen v rovině morální a charakterové. (Lexikon české literatury, 2008: 1071.) Ve druhé polovině 19. století se pak v dramatu prosazuje realismus. Rodina je v realismu jedním z ústředních témat, a to především povídek a románů a je zobrazena v rámci složitých sociálních vztahů. Děj těchto rodinných dramát se nikdy neodehrává v soukromí, ale ve veřejném prostoru (jako je náves, hospoda apod.). Do konfliktů se vždy zapojuje celá vesnice.

Na rozhraní osmdesátých a devadesátých let se do české dramatiky prosazuje nový typ realistického dramatu – drama sociální. Gabriela Preissová píše své drama (původně povídku) *Gazdina roba* (1889). Byť se toto drama soustřeďuje především k tématu nešťastné a tragicky končící lásky dvou mladých lidí, vyslovuje v něm

úplně nové téma – téma rozvodu a sebevraždy. Zachycuje též předsudky (ať už společenské či náboženské), které jsou pěstovány právě v rámci rodiny. Důležitým prvkem této hry v rámci rodinného dramatu je i postava hlavní hrdinky Evy, která je postavou hrdou, pevnou a neústupnou. Preissová tedy zachycuje roli ženy v rámci společnosti i rodiny, její postavení a možnosti. Že je Eva v centru pozornosti navíc dokládá její nejpropracovanější psychologie (její vnitřní konflikt odehrávající se během celé hry). Její další drama (později rozšířeno na román) s názvem *Její pastorkyňa* (1890) je tragédií tentokrát hned dvou ženských hrdinek – nevlastní matky (Kostelničky) a dcery (Jenůfy). Opět se zde setkáváme se silnými ženskými hrdinkami, které však životní situace dovede k tragédii – vraždě dítěte. Témata společenských předsudků jsou v obou zmíněných dramatech příčinnou rodinné i osobní tragédie. Její dramata jsou svým tématem naprosto nová – tato témata byla do té doby veřejně nevyslovitelná.

S tématem společenských předsudků a nenáviděného manželství se také setkáváme u bratří Mrštíků v jejich *Maryše* (1894). *Maryša*, byť její námět není ničím novým, přináší také své novum – závěr, kdy dochází k vraždě manžela. Tento skandální závěr však vedl k tomu, že text *Maryši* existuje ve více verzích. Alois Mrštík ve dvacátých letech 20. století původní závěr v obavách škrtl a ukončil hru aktem, v němž je Vávra zasažen kulkou do hlavy. Posledním dramatem tohoto typu je pak Jiráskovo drama *Otec* (1894) tematizující jednak vztah a odpovědnost otce k synovi a naopak, ale také návrat k domovu a k sobě samému.<sup>14</sup>

Desátá léta nového století pak přinášejí do rodinného dramatu impresionisticky laděnou atmosféru. V lyrickém dramatu Fráni Šrámka *Léto* (1915) se hlavní hrdina Jan Skalník zamiluje do své tetičky během svého letního pobytu u svých příbuzných. Rodinné téma a dramatický konflikt je zde zobrazen zcela jinak než v předchozích dramatech, a to v souladu s lyricky laděnou atmosférou i harmonicky pozvolným dějem. Ve dvacátých letech pak píše Karel Čapek svou hru *Loupežník* (1920), která, především svým sociálně nezařaditelným hlavním hrdinou,

---

<sup>14</sup> Tématem návratu ztraceného syna a také tím, co znamená domov, se nechal inspirovat Martin Františák ve svém dramatu *Doma* (2004). Společně byla tato dramata uvedena v roce 2007 v Národním divadle v režii Michala Dočekala.

stojí na rozhraní impresionismu a expresionismu (Janoušek, 1989). Text má až pohádkovou atmosféru. Je více než komedií o generačním střetu komedií lásky, v níž spolu soupeří dvě rovnocenné lásky, milostná a rodičovská (Opelík, 2008: 208).

Naproti radostnému textu *Loupežníka* stojí pak Čapkovo rodinné drama zcela jiného typu, napsané o pouhých osmnáct let později, ***Matka (1938)***, ve kterém aktualizoval vztah matky a jejích synů v atmosféře hrozící druhé světové války. Rodinné drama tak nabývá politických rozměrů; akcentovány jsou zde především pocity milující matky, u které se pocit odpovědnosti a víry dostává do rozporu s přirozeným mateřským citem.

Koncem padesátých let se objevuje nový typ dramatu, který po vzoru čechovovské dramatiky vyjadřoval atmosféru prostředí a autentičnosti běžné situace. Hrubínova ***Srpnová neděle (1958)*** je lyricky laděné básnické drama odehrávající se na Třeboňsku v průběhu jedné letní neděle. Je obrazem současníků a k nim do kontrastu postavené starší generace. Zobrazuje jejich rozdílné povahy a také různost mezilidských vztahů v běžných situacích, rozhovorech i monologických promluvách. Tento konflikt je však zahalen do impresionistické atmosféry letní noci; drama je v podstatě nedějové, založené na vyjádření vizuálního aspektu dané atmosféry.

V Kunderově komunálním dramatu ***Majitelé klíčů (1962)***, které se odehrává v jedné maloměstské rodině během všedního nedělního rána, se protne malý svět rodiny a svět dějin, dochází k postupnému smazání mezi soukromým a veřejným. Z banálního sporu o klíče se vyvine rodinný i společensko-politický spor.

Vliv absurdního divadla šedesátých let je pak patrný v rodinné hře Josefa Topola ***Slavík k večeři (1967)***, ve kterém pan Slavík během návštěvy v rodině své vyvolené postupně poznává, že je to on, kdo bude podáván k večeři. „Povedená rodinka“ v závěru hry skutečně svého hosta zavraždí, stejně jako předešlé nápadníky. Toto drama již nese prvky černé grotesky, prostřednictvím jazyka však také pojmenovává svět, ve kterém se mnohé odehrává na základě omylů a náhod. Hra vystihuje pravidelně se opakující stereotypnost v jedné rodině, a to prostřednictvím jednoho zavedeného rodinného rituálu.

Sedmdesátá léta přinesla do literatury problematiku disentu a jeho střety se společností. Zároveň však stále působí vliv absurdní dramatiky, díky které dochází k demaskování jednotlivých postav. Napětí mezi postavou disidenta Bedřicha a jedním manželským párem se objevuje v dramatu Václava Havla *Vernisáž* (1975), které se odehrává již zcela v soukromém prostředí. Ocítáme se v bytě jedné manželské dvojice. Manželé až s křečovitou spokojeností demonstrují své rodinné štěstí (které prožívají díky nakupování nových věcí a neustálému obklopování se věcmi), svou nespokojenost zakrývají tím, že sledují vztahy ostatních, rozebírají je, poučují o tom, co mají udělat pro jejich nápravu – zabývají se problémy kolem sebe, aniž by řešili (nebo si vůbec připustili) svoje problémy. Téma rodiny nalezneme i v tvorbě Pavla Kohouta, např. v jeho dramatu *Marie zápasí s anděly* (1981), ve kterém sledujeme mimo jiné rozhovor matky s mrtvou dcerou, která tragicky zahynula při autonehodě.

V osmdesátých letech vzniká zcela originální a jiná poetika děl Arnošta Goldflama, který se ve svých hrách opakovaně vrací k tématu komplikovaných vztahů otce a syna, a to především v dramatu *Písek (Tak dávno...)* (1988), anebo již svým názvem příznačném dramatu *Návrat ztraceného syna* (1983), které je vyjádřením neřešitelného a věčného konfliktu otce a syna. Jeho dramata z 80. let mají společenskokritický podtext, který však autor často proměňuje v téma existenciální. Objevuje se v něm i motiv oběti, který je po více než dvaceti letech přítomen i ve hře *Smlouva* (podrobněji v kapitole 3). Goldflam ve svých hrách reflektuje mravní a duchovní stav společnosti a nenápadně konstituuje obecně lidské hodnoty (Augustová, 2010: 496).

V roce 1988 vzniká *Matka* J. A. Pitínského, která bude podrobněji zmíněna v hlavní kapitole (a to pro její některé výraznější znaky dramatiky pozdější, konkrétně coolness dramatiky 90. let).

Myslím si, že lze zaznamenat poměrně znatelné proměny českého rodinného dramatu. V devatenáctém století je v nich obsažena především sevřenost vesnice, v současném dramatu je to sevřenost čistě rodinná. Navíc lze vysledovat změnu rodinných hlav – od jasného patriarchátu 19. století k matriarchátu století našeho. Předsudky typu „co tomu řeknou lidi“ jsou přítomny ve všech obdobích, jen se opět mění spektrum „těchto lidí“ – původně od celé vesnice k „pouhým“ sousedům či

známým. Stále je však přítomen požadavek slušného manželství a ničím nevybočujících potomků. Rodinná dramata, bez ohledu na dobu vzniku, zobrazují pokroucené vztahy, předsudky a také pěstěné pokrytectví v dané společnosti. Rodinné drama v každé době odráží společenskou situaci. Proměňují se rodinné role, hlavy rodiny a mění se i rodinná sestava – často se jedná o rodinu neúplnou (kde je samozřejmě podstatné, kdo v rodině chybí), mnohdy se traumata vyjevují až po smrti rodičů, kdy se jejich smrt stává břemenem; zpřítomňují se problémy z minulosti.

Téma rodiny jako jádra sociálních vztahů, které člověka poznamená na celý život, určí jeho směřování a jeho budoucí vztahy s okolím, tedy není v literatuře ničím novým. Za posledních dvacet let se však do českého dramatu vrací velmi intenzívně, dále se specifikuje, vyvíjí, nechá na sebe působit různé cizí vlivy (např. britskou coolness dramatikou) a vytváří tak svébytný a specifický druh v rámci současné dramatiky. Rodinné drama vždy nějakým způsobem odráží způsob společnosti, proto je potřebné jej reflektovat a zkoumat.

## 2. 2 Základní vlivy na podobu současného českého rodinné dramatu

V polovině 90. let vzniká ve Velké Británii coolness dramatika – nová dramatika, která měla pravděpodobně největší vliv na podobu soudobých evropských divadelních her. Patří sem především **Mark Ravenhill (\*1966)**, který vstoupil do povědomí britské veřejnosti v polovině 90. let hrou *Nakupování a šoustání* (1996)<sup>15</sup>. Tato hra se později stala jakousi vlajkovou lodí coolness či dramatiky in-er-face<sup>16</sup>. Coolness dramatika označuje dramatické texty, jež přinášejí nová, do té doby tabuizovaná témata (jako drogy, sexualita či homosexualita), dále témata

---

<sup>15</sup> V anglickém originále *Shopping and Fucking* (poprvé uvedeno v září 1996 v londýnském divadle Royale Court Theatre).

<sup>16</sup> Název „in yer face“ je slang. označení pro spojení „in your face“ a je v souvislosti s dramatikou používán pro označení skutečnosti nestydatě agresivní nebo provokativní, kterou je nemožné ignorovat a vyhnout se jí. Z toho vyplývá i její funkce na jevišti. Takováto hra staví diváky do situace, kdy jsou nuceni vidět něco zblízka; je to situace překračující normální hranice, napadající osobní prostor (vlastní překlad z angličtiny; zdroj: *Www.inyerface-theatre.com* [online]. 2000 [cit. 2011-07-27]. In-er-face-theatre. Dostupné z WWW: <<http://www.inyerface-theatre.com/what.html>>.) K tomuto dramatickému stylu psaní je řazena i tvorba dalších dramatiků, jako Sarah Kaneové, Joe Penhalla, Martina McDonagha, Patricka Marbera a mnoho dalších.

charakteristická pro současnou dobu (jako násilí, konzumnost společnosti, nuda, izolace, psychické problémy) a také realie s touto dobou spjaté (jako internet, virtuální realita). „*Nový, hnílý vítr z britských ostrovů rozčepýřil dramaturgické osnovy mnoha kontinentálních divadel.*“ (Pokorný, 2001: 82). V kontextu české současné dramatiky nejvýraznější cool texty mívají jako ústřední téma právě nefunkční mezilidské vztahy.

V Německu se v první polovině 90. let pod označením nové drama chápaly dva druhy dramatických textů. Jednak to byly hry Rakušana Wernera Schwaba, Bothoa Strauße, Petera Handkeho, Heinerja Müllera, Volkera Brauna, Rolfa Hochhutha, Tankreda Dorsta, Elfriedy Jelinekové a Klause Pohla. Většina z nich však pokračovala ve své poetice, kterou si vypracovala během sedmdesátých a osmdesátých let. Šlo o pokračování již osvědčených dramatických modelů.

Ryzí nová dramatika se v Německu objevila právě pod vlivem her z Velké Británie, konkrétně textů Marka Ravenhilla a Sarah Kaneové (Irmer, 2004: 228). V německém tisku byla tato nová dramatika nazvána jako „dramatika krve a spermatu“<sup>17</sup>. Jedním z německých dramatiků, kteří se vydali touto cestou, je **Marius von Mayenburg (\*1972)**. Ve svých dramatech často využívá rodinné prostředí jako místo, kde se odehrává „teror ve vlastních čtyřech stěnách“. Je to především jeho hra ***Tvář v ohni (1997)***<sup>18</sup>, která je dramatem jedné rodiny, v níž dochází k vystupňování konfliktu natolik, že skončí vraždou rodičů. Dále zde tematizuje sexuální tabu a také incestní poměr mezi pubertálním bratrem a dospívající sestrou (mimochodem motiv objevující se i v českém dramatu – ve hře Ivy Klestilové: *Minach*).

Letos na Slovensku proběhl 7. ročník festivalu inscenací současného dramatu nazvaný Nová dráma. Slovenský institut v Bratislavě<sup>19</sup> se systematicky věnuje vydávání současné dramatiky, a to jak své vlastní domácí, tak i světové. V knize s

---

<sup>17</sup> Zadeová, Maja. *Odvrácená strana krve a spermatu. Úvod k přehledu současné anglosaské dramatiky* [online]. Dostupné z WWW: <<http://theatre.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=214>>. (Přeloženo z časopisu *Theatre heute* č. 1, 1999, s. 29–33, kráceno.)

<sup>18</sup> V německém originále *Feuergesicht* ( poprvé uvedeno 10. 10. 1998 v mnichovském divadle Kammerspiele).

<sup>19</sup> Webové stránky institutu: [www.theatre.sk](http://www.theatre.sk).

názvem *10 rokův drámy*<sup>20</sup> lze najít deset vítězných textů po dobu deseti let soutěže nazvané *Dráma*.<sup>21</sup>

Dramata **Viliama Klimáčka (\*1958)** patří rozhodně k těm slovenským dramatikům, která jsou v našem kontextu známá a uváděná. Z dramát, jejichž ústředním tématem je rodina, stojí za to zmínit drama *Rozkvitli sekery* (2001), ve kterém na jedné banální rodině demonstuje stereotyp a chaos současného světa; jeho hrdinové jsou typizovaní – znučená matka, která si románkem zpestřuje nudu v manželství, naivní otec, jenž ve své touze po penězích, o všechno přijde, dospívající syn, marně hledající svou vlastní identitu v záplavě stylů a náboženských směrů nebo mentálně zaostalá dcera. Také v jeho dřívějším dramatu s názvem *Mária Sabína* (1994), které se odehrává v uzavřeném prostoru sanatoria, vykresluje sourozenecký vztah dvojčat, která jsou tímto prostředím pohlcena a také strážena Matkou (prototypem silné ženy vládoucí pevnou rukou). Klimáček, stejně jako mnozí čeští dramatici, využívá rodinné prostředí k zobrazení pokřivenosti mezilidských vztahů. Jeho postavy jsou často podrobovány společenskému tlaku. Jeho texty přesahují rámce jednotlivých žánrů, často se v nich objevují odkazy na jiné literární texty a také dochází k poetizaci jazyka. Všechny tyto znaky nalezneme i v dramatech české.

Tvorbu polských autorů debutujících v devadesátých letech představuje publikace *Pobavme se o životě a smrti*, ve které „*můžeme vidět někdy neohrabané polské zápasy se svobodou, odrážejí se v ní otázky, které trápí mladší generace Poláků*“.<sup>22</sup>

K rodinným otázkám se vztahují především některé hry **Ingmara Villqista (\*1960)**<sup>23</sup>, jako např. drama s názvem *Kostka sádla se sušeným ovocem* (1993)<sup>24</sup>,

---

<sup>20</sup> Vydání této publikace je plánováno na červenec 2011.

<sup>21</sup> Tato soutěž je dlouhodobým projektem Divadelního ústavu Bratislava, který podporuje současnou dramatickou tvorbu, její knižní vydávání a uvádění na jevišti. Je jakousi obdobou české soutěže Nadace Alfréda Radoka. Všechny vítězné texty této soutěže si lze přečíst ve sbornících *Dráma*, které vycházejí každý rok, či každé dva roky.

<sup>22</sup> *Pobavme se o životě a smrti*. Ed. Kamila Patková. Divadelní ústav, Praha 2002, s. 3.

<sup>23</sup> Vlastním jménem Jaroslav Świercz; severský pseudonym si zvolil proto, aby jako dramatik nebyl spojován se svou profesí historika umění.

což je jednoaktovka – rozhovor dvou lesbických přítelkyň na téma rodiny a komplikovanosti mezilidských vztahů, které „nejsou ve společnosti zrovna normální“, nebo pak hra s názvem *Bez názvu – Ohne Titel* (2000)<sup>25</sup> ve které se hlavní hrdina nakažený nemocí AIDS setkává po mnoha letech se svými rodiči a před svojí smrtí se s nimi smiřuje.

Další rodinnou hrou je pak drama *Pobavme se o životě a smrti* (2002)<sup>26</sup> **Krzysztofa Bizio** (\*1970), ve které se zcela odcizené postavy jedné rodiny na samém závěru hry setkávají a smiřují. Hrdinové polského rodinného dramatu se často nacházejí v situaci, ze které není východiska. Na závěr dochází ke smíření, anebo naopak k úplnému rozpadu.

Byť měla především coolness dramatika obrovský vliv na vývoj české novodobé dramatiky, některá z témat se k nám do českého kontextu nedostala – např. téma AIDS, homosexuality, týrání a sexuálního zneužívání či typ postavy nějak mentálně postižený. Domnívám se, že lze hovořit o největším vlivu anglosaské dramatiky nejen na českou, ale i celkově na evropskou dramatiku. Je to do velké míry dáno i jazykovou bariérou, např. maďarské texty (ale pravděpodobně ani české hry) nikdy nebudou překládány v takové míře jako texty z angličtiny.

---

<sup>24</sup> V polském originále *Kostka smalcu z bakaliarni* (premiéra byla v roce 1995); toto drama získalo 3. cenu v soutěži mladých dramatiků do 35 let, pořádanou periodikem *Tygodnik Powszechny*.

<sup>25</sup> V polském originále *Bez tytułu – Ohne Titel*.

<sup>26</sup> V polském originále *Prozawiajmy o życiu i śmierci*; premiéra v divadle Teatr Współczesny roku 2003.



### **3. ČESKÉ RODINNÉ DRAMA POSLEDNÍCH DVACETI LET**

V následující kapitole se budeme věnovat analýze vybraných textů, které se dotýkají rodinné tematiky. Dramata, která zde zmiňujeme, jsme vybrali tak, aby na nich bylo možné demonstrovat prvky, které považujeme za důležité pro jisté zobecnění rodinného dramatu jako tematicky samostatného a specifického útvaru.

Největší problém jsme měli se zvolením určité kategorizace. S přihlédnutím k použitým prostředkům lze vymezit jako samostatný typ tzv. coolness dramatiky. Také by se dalo vyčlenit drama klasické, a to na základě jeho formální výstavby, která je tvořena pětistupňovým vývojem: expozice, kolize, krize, peripetie, katastrofa, typickou pro klasickou tragédii. Tento typ dramatu se však v současném moderním dramatu takřka nevyskytuje. Naopak většinou se jedná o texty, u kterých není blíže definovaná dramatická situace, není zde určen žádný bližší prostorový ani časový kontext. Je zde popřena kauzalita, o postavách se nedovíme nic specifického, neznáme jejich minulost a ani nejsou nijak předem charakterizovány. Jsou více méně symbolické, často využívají poetický či jinak ozvláštněný jazyk. Také jako specifický žánr bychom mohli vyčlenit grotesku, která se v nové dramatice hojně vyskytuje, nebo také jako samostatný typ – ženská dramata.

Jako jedna z možných cest k určité kategorizaci se nám jeví sledování jednotlivých dramat skrze složení rodiny. Zda se jedná o rodinu kompletní, nebo neúplnou, jakou roli v dramatu dané postavy mají a jaký (a mezi kým) je konflikt (respektive situace) zobrazován.

#### **3. 1 Rodina neúplná**

V následující kapitole budeme analyzovat dramata, ve kterých je zobrazována rodina neúplná. Chybí v nich otec nebo matka, případně oba. Mění se tím pádem i vztahy a role uvnitř takto nekompletní rodiny, mnohdy dochází i k jejich prohození.

##### **3. 1. 1 Břímě mrtvých (nebo umírajících) rodičů**

Do této velmi speciální kategorie lze zařadit následující čtyři dramata autorky, která patří v současné době k nejpłodnějším dramatikům a dramatičkám a její tvorba také k

nejhranějším českých hrám na našich jevištích<sup>27</sup>, **Lenky Lagronové (\*1963)**. Ta o své metodě psaní říká: „*Jedinou mou metodou je zoufalství. Do tohoto bodu psaní každé mé hry dojde...*“<sup>28</sup> Lagronová zasazuje mnohá ze svých dramata do prostředí rodinných vztahů. Následující text bude analyzovat tři dramata, ve kterých je rodinná tematika v samotném centru. Vždy zobrazuje ženy zápasící se svými traumaty vypěstovanými v dětství rodiči, ale i s bariérami vytvořenými během dospívání a dospělosti. Následující dramata mají navíc společný motiv jakési tíhy; konkrétně je to břímě umírajícího rodiče (případně již zemřelých rodičů). Postavy jsou buď samy (*Spinkej*, *Antilopa*) anebo svůj problém sdílí se sourozenci – konkrétně se svými sestrami. Jelikož za ústřední téma považují vyrovnání se smrtí rodičů, nikoliv vztah sourozenecký (byť je v nich také výrazně přítomen), zařadila jsem tato dramata právě do této kategorie. Dalším motivem je zde motiv cesty, a to především cesty k sobě samé. Hry se snaží zachytit vnitřní proces přiblížení se své podstatě, přijetí sebe sama jako ženy (včetně fyzické stránky – svého těla) a také přijetí života po všech jeho stránkách.

Aktovka s názvem *Spinkej* (1992) je komorní minidrama, jehož text se později stal autorce materiálem k rozpracování v drama delší – *Antilopa* (1993). *Spinkej* i *Antilopa* spadají do autorčina prvního tvůrčího období, které se vyznačuje syrovostí výpovědi a spontánním hledáním prostředků dramatického vyjadřování. Lagronová zde usiluje o experiment, a to ve všech dramatických kategoriích. Dochází k destrukci jazyka, charakteristika postav není úplná, je útržkovitá – hrdinové jsou rozpolcení a dozvídáme se o nich především z jejich představ a obav. Dramatický prostor je značně zjednodušený, nebo úplně neurčitý. Scénické akce jsou minimalizovány a děj je spíše sledem náhlých akcí (Jungmannová, 2010: 423).

*Spinkej* je rozhovorem mezi matkou a dcerou, jejichž rodinné role jsou však jednoznačně prohozeny. Matka je těžce nemocná a umírá. Je upoutána na lůžko,

---

<sup>27</sup> L. Jungmannová ve své studii hovoří celkem o 17 inscenovaných hrách v Česku, včetně jedné rozhlasem, přičemž 10 jich bylo přeloženo do cizích jazyků (Jungmannová, 2010: 421).

<sup>28</sup> SCHLEGELOVÁ, M. *Dilia.cz* [online]. 26. 5. 2005 [cit. 2011-06-27]. Rozhovor – Lenka Lagronová. Dostupné z WWW: <<http://www.dilia.cz/old/view.php?cisloclanku=2005052602>>.

dcera se proto stává její ošetřovatelkou. Pečuje o ni, konejší ji, vymýšlí pro ni příběhy, lehá si k ní do postele, zahřívá jí nohy a uspává ji. To vše se odehrává v jednom pokoji s velkým oknem a dvěma postelemi.

Lagronová dokázala do této minihry umístit velké množství motivů a kontrastů. Ať už je to protiklad noci a dne (který po celou dobu není nijak ostrý, nejsme si jisti, kdy je noc a kdy je den, v pokoji se odehrává stále stejný stereotyp). Dále je zde kontrast mládí a stáří, realita a sen (a to jak podoba zlého snu ve spaní, tak i podoba snu jako něčeho nesplněného a navíc také v podobě jakýchsi surrealistických obrazů – možná preludů způsobených nemocí, které se matce zjevují: např. Eiffelovka potápějící se do moře). Objevuje se symbol plyšového medvídky, kterého v jedné chvíli matka pojídá jako pečené kuře. Domnívám se, že plyšový medvídek jako klasický symbol dětství a pocitu bezpečí, v tomto případě odkazuje k dětství dcery Květy, které matka úplně pohltila. Ústředním symbolem je zde pták, který je metaforou pro vytouženou svobodu. *Květa: „Chtěla jsem mu uříznout hlavu, vymáčkat krev, svýma prstama jsi ho mohla protrhat a byl by pokoj.“* (s. 180) Matce, jinak nehybné, v jednom momentě narostou místo nohou křídla a také začne vydávat různé ptačí zvuky podobné krákání. Na konci, kdy se dcera Květa snaží s matkou navázat hovor, je pouze ticho, avšak o matčině smrti se zde přímo nehovoří. Před smrtí (?) jí dcera obléká pyžamo s motivem čápa (který je symbolem nového narození). Konejšivé dětské slovo „spinkej“ vyjadřuje možnou touhu dcery po matčině odchodu (a tudíž po osvobození a možnosti začít žít vlastní život).

Jazyk této hry je velmi syrový. Nalezneme v něm naturalisticky zpodobněné obrazy nemoci – psychický i fyzický rozklad. Matka o svých nohách říká: *„Brní, prořezávají se nějakým živým trámem a konce se nedořežou. Upadnou mi, že?“* *Květa: „Jsou jenom mokré, vymáchané, nebo co.“* (s. 179) Rozhodně se však nejedná o realistické či naturalistické drama. Lagronová právě svým vyjadřováním v symbolech a až surreálným vidění světa komunikuje se čtenářem.

Drama *Antilopa* je pak doplněno o jednu postavu, a to postavu mužskou. Je jím Sebastián, plachý muž, který se bojí jakékoliv fyzické blízkosti. Cíla (ve *Spinkej* původně jako Květa) touží po sblížení, které však není možné. Jednak kvůli umírající

matce, která je neustále v její blízkosti, ale především i proto, že sama Cíla není na toto sblížení připravena. Blízkost muže tedy zůstane nenaplněna (ostatně jako zatím ve všech dramatech L. Lagronové). *Antilopa* měla premiéru v A Studiu Rubín v režii Michala Langa 12. května 1995, *Spinkej* se dostalo prvního (a zatím posledního) uvedení 1. března 2002 v Pidivadle v režii Jana Nebeského.

Ve druhé části její tvorby, do které spadají následující dva texty, můžeme vysledovat plynulý přechod k scelení, a to jak času a prostoru, tak i jednotlivých postav (Jungmannová, 2010: 424). Ovšem motivy i témata zůstávají, pouze se v různých obměnách opakují. V tvorbě Lenky Lagronové lze zaznamenat jakýsi rys autoterapeutického psaní (stejně jako např. u Lenky Havlíkové-Kolihové v jejím dramatu *Krysa*, ale i u dalších). Její hrdinky jsou často spisovatelky (tedy vykonávají povolání prisuzované více mužům) toužící po úspěchu a hlavně uznání od svých rodičů (kteří jsou však již mrtví). Touha odpoutat se od kletby rodinného domu a od dětství jako takového, neschopnost samostatného dospělého života, nemožnost se rozhodnout a snaha se vyrovnat se vztahem ke své rodině jsou tématy neustále se opakujícími v celé její tvorbě.

Děj dramatu s názvem *Nikdy (2003)*, který je přepracovanou verzí rozhlasové hry *Vstaň, prosím tě (1999)*, se odehrává ve starém domě vybaveném nábytkem ze sedmdesátých a osmdesátých let; tomu dominuje sekretář s prosklenou vitrínou, v němž je umístěno množství skleniček, váziček, sošek... Celý prostor je neuklizený a přeplněný starými věcmi „po někom“, jež jsou posvátné a se kterými se nesmí hýbat. Od hromady manšestráků či pantoflů po otcí přes „vzácné“ zahnědlé pytlíky s čajem z Německa až po matčiny marmelády, které již kvetou plísní, ale „musí se sníst“. Všechny tyto atributy odkazují k něčemu, co je nehybné a ustrnulé v čase. Z tohoto zakonzervovaného příbytku je navíc výhled na hřbitov, který jako by se stal jeho součástí, jako by se prorostl do domu a snad i do života jeho obyvatelek (Dlasková, 2005: 70).

V jeho útrobách žijí dvě sestry – Bohumila a Jola; třetí sestra – Věra přijíždí po dlouhé době za sestrami na návštěvu. Kdysi byla totiž jediná, která ještě před smrtí rodičů opustila „rodinné vězení“ a pokusila se začít žít sama. Tato návštěva se stává spouštěčem celého dramatického konfliktu. Sestry se ve vzpomínkách společně

vracejí do dětství, které, jak brzy vychází najevo, nebylo příliš naplněno rodičovskou láskou. Bohumila stojí na straně otce, Jola na straně matky. Obě se snaží jednání „svého“ rodiče obhájit, ale to často ztroskotává. Samy si začnou uvědomovat, že to, čemu se snaží věřit, vlastně není pravda, že se snaží o svých tvrzeních přesvědčit především samy sebe. Z jejich hovoru vyjde najevo, že otec byl sice z politických důvodů ve vězení, ale poté, kdy začal pracovat jako skladník, se nezmohl na nic jiného než krást vodovodní baterie a kohoutky. Zatím nejsou schopny se vyrovnat s faktem, že si člověk rodinu nevybírá: Věra: „*Taky ses chtěla narodit jinde? Někomu jinýmu?*“ (s. 242) Vzpomínají na to, jak otec nedokázal pochopit něčí smutek – jeho argument vždy zněl, „*že nám nemůže být smutno, když se o nás pořád tak starají.*“ A následovala ještě vydírání, „*ať nejsem smutná, protože pak maminka brečí.*“ (s. 226)

Věřin příjezd rozpohybuje doposud izolovaný a statický svět obou sester. Sestry skáčou přes švihadlo, Jola se odhodlá přechíst kousek ze své hry (kterou píše už sedm let) a nakonec společně začnou vyklízet starý pokoj, aby v něm bylo možné si skočit do dálky jako kdysi. Po celou hru odněkud vypadávají staré panenky – symboly dětských snů a tajemství.

Závěr hry přináší naději na nový, jiný život, oproštěný od starých křivd z dětství a vyznívá celkem pozitivně. Dlasková ve své studii zmiňuje motiv skoku do dálky, který byl pro sestry příčinnou sporu, přičemž jako symbolické vidí, že Věra ze všech sester doskočí nejdál – jako by už následovala svou novou (pravou) cestu – cestu víry (Dlasková, 2005: 71). Hra měla premiéru 7. listopadu 2003 v Činoherním studiu Ústí nad Labem v režii Kateřiny Duškové.

Jednou z nejnovějších her Lenky Lagronové je drama ***Pláč* (2009)**, které svým způsobem rozvíjí téma již pootevřené ve hře *Nikdy*. Hra měla premiéru 19. května 2009 v Divadle Kolowrat v režii Jana Kačera.

Opět se nacházíme ve starém domě po rodičích, kde žije Sylva, Květa a Alenka. Po velmi dlouhé době se do domu vrací sestra Helenka. Sylva žije konzumním, velmi povrchním životem, chová se vždy suverénně a zdá se, že příliš nepřemýšlí nad svým jednáním. Svojí tvrdostí přebíjí jakoukoliv možnost eventuální bolesti, která by mohla nastat ve chvíli, kdyby si „dovolila“ něco cítit. Na všechno

má svůj jasný rozumový názor, pro všechno má svá vysvětlení: ať už se jedná o barvu vlasů či šály, která ovlivňuje čakry, nebo o víru v Krista, Buddhu či manželství. Na druhé straně si však povídá s kočkou, která existuje jen v jejích představách. Kočka jako symbol ženských vlastností zde může být připomínkou ženské přirozenosti, kterou však v sobě z velké části potlačila. Nadává na nepořádek, který je všude kolem, a taky na to, jak se všechno kolem rozpadá, ale přitom v tom žije dál, aniž by s tím cokoliv chtěla dělat. Květa je vdovou po udavači, žije v sobě svůj vztek a zahořklost, nenaplněné touhy a pocit nedostatku uznání za její „péči“. Alenka je psychicky labilní „dospělé dítě“ žijící ve sklepě, kam ji spolu se starým klavírem zavřela Květa se Sylvou. Sylva: „*Je tam nejbliž zemi. A to je zdravý vždycky.*“ (s. 359)

Klavír je zde symbolem něčeho původního, něčeho, co Alence a Helence zbylo z dětství. Všechny ženy jsou do jisté míry nedospělé a nedokážou se odpoutat od ničeho, na co jsou zvyklé. Sestry Helenka a Alenka mají takřka identická jména, která jsou navíc obě zdrobnělá. Je možné, že právě tím Lagronová naznačuje jejich propojenost a také neschopnost odpoutat se od světa dětství. Sklep označuje místo izolované od vnějšího světa (tedy na první pohled bezpečné), ale také od reality. Uzavřenost prostoru je umocňována přítomností Alenky, která se v něm ukrývá a jinak žít ani neumí. Do sklepa se postupně přesune celý děj. Alenka s Helenkou společně vzpomínají na ne příliš šťastné dětství. Prostřednictvím vzpomínek nás autorka seznamuje s příběhem celé rodiny. Helenka se rozhodne Alenku odvést. Zřetelný je zde kontrast několika světů – svět na první pohled bezpečný (tedy doma ve sklepě s klavírem) a naproti tomu „nebezpečný“ svět vnější, který otevírá možnosti dospělosti a také určité realizace.

Název hry je metaforou pro pláč nad něčím, co je sice nutné oplakat, ale následně i opustit. Alenka: „*Bolí to, ale bereme to.*“ (s. 378) Dochází k uvědomění si, že je nutné přijmout realitu takovou, jaká je, a zkusit v ní nějak žít. Dochází ke smíření a snad i odpuštění (i sobě samé). Oproti tomu Květa se Sylvou se jakékoliv očistě brání: Sylva: „*To si myslej, že jenom oni můžou brečet? Všichni můžem brečet, řvát.(...) Mohla bych brečet, ale nebrečím! Pláčem se stejně ještě nikdy nic nespravilo! Pláčem binec neuklidíš.*“ (s. 375) Pláč je jednou z nejniternějších her

Lenky Lagronové, tematizuje velmi hluboké osobní zážitky a je do značné míry velmi autobiografická.

Všechny zde uvedené hry Lenky Lagronové se nějakým způsobem vyrovnávají se vztahem k rodičům. V *Pláči* již cítíme jistý posun v tom, že se hlavní hrdinka Helenka odpoutává od minulosti a opouští svůj svět dětské ukřivdění a v podstatě prochází procesem odpuštění. Důležitým prvkem jejích her je také její sesterský vztah. Pomineme-li motiv řádových sester (který pro nás v této práci není podstatný), ale zaměříme se pouze na sesterský svazek rodinný, nacházíme i v něm vícero podob. Ve hře *Nikdy* se dokonce setkáváme se sesterským svazkem trojčlenným (jedná se o trojčata Bohumilu, Jolu a Věru). Tato trojčlennost však může odkazovat také na roztrojenost pocitů osoby jedné. U *Pláče* je to pak již sesterský vztah ochranný k mladší mentálně zaostalé Helence, který však také můžeme chápat jako rozloučení se s minulostí, kdy Alenka odvádí Helenku pryč z útrob sklepa ven na světlo. Osoba otce je u Lagronové více méně člověk, jenž nic nechápe a kterého nechápu ani jeho dcery, i přestože se o to možná pokoušely. Matka je v jejích hrách na jedné straně postavou slabou – obětí, ale na straně druhé i osobou, s níž jsou ostatní postavy svázány a od níž se není snadné odpoutat (anebo to ani není možné kvůli vnějším okolnostem).

### 3. 1. 2 Otec a syn

Komplikovaný vztah otce a syna se v českém moderním dramatu objevuje v mnoha různých podobách. Jednou z těchto podob jsou dramata **Arnošta Goldflama (\*1946)**. Jeho hry jsou protkány věčnými tématy vztahu k otci a matce a také cesty k sobě samému. Ve svých hrách zobrazuje i postoje ryze generační, otázku dětství a dospívání. Jeho dramata mají důležitou osobní rovinu a milosrdný černý humor. Jsou to často monodramata hyperbolizující určitou vlastnost či slabost. „*Rodina slouží Arnoštu Goldflamovi jako archetyp a podobenství, jako malý svět, v němž se projevují základní společenské tendence a rozpory.*“ (Hořínek, 2010: 512)

Jako nové drama na staré téma je možno nazvat jeho hru *Smlouva (1998)*. Jako námět využil autor starozákonní příběh o obětování Izáka, na kterém obecněji zpodobnil problematický vztah mezi otcem a synem. „*Archetyp vztahu Boha ke*

*zbloudivšímu člověku uzemnil přenosem do souřadnic světského existování soudobé tuctové rodiny...* “ (Hořínek, 2004: 182) Kromě konkrétního příběhu se však Goldflam dotýká i obecně otázek po smyslu lidského bytí. Hra začíná scénou v neděli ráno, kdy se Antonín probudí hrůzou v domnění, že zaspal do práce. Začne klást své ženě Stáze i sobě množství otázek, jak a proč se mu to stalo; ty se postupně přetransformují do filozofických existenciálních úvah na téma život tady a tam po smrti. Zda existuje nějaká odměna za spořádaný a bohabojný život... Chce mít jistotu, že po smrti něco existuje, že je něco (někdo), co (kdo) nás odmění za všechno trápení, kterým jsme během života byli nuceni projít. *Antonín: „Na to se ti vykašlu, abych žil na zkoušku. Proč bych zrovna já měl žít na zkoušku?“* (s. 139) Začne Stázu přesvědčovat, že existuje Hlas, který nám říká, co máme dělat. On prý zaslechl Hlas, který mu řekl, aby obětoval jejich syna Ignáce. Začne chystat zápalnou hranici a synovi povídá o tom, že musí obětovat beránka. Stáza zatím leží na zemi v bezvědomí poté, co ji Antonín v naprosté euforii uhodil. V poslední chvíli přichází Posel: *„Já přicházím odtamtud. Já jsem jeho Hlas a Slovo. A tys zaměnil, co mělo být. Zaměnil jsi pokoru za pýchu, poslušnost za zvůli, rozum za temnotu, zakryl sis oči a zacpal uši.“* (...) *„Smlouva s Tebou je zrušena. Nejsi nic! Porušils smlouvu.“* (s. 149 a 150) Stáza se probere a s Ignácem od Antonína společně utečou. Po více jak dvaceti letech se Ignác vydá hledat Antonína, kterého nalezne ve starém bytě mezi harampádím a odpadky, kde do něj klovou ptáci. Toto jeho postavení připomíná další starozákonní archetyp – příběh Jóba, kdy Antonín propadl (po dlouhém čekání na znamení) nihilismu. Žije jako živoucí důkaz toho, že není nic – to je jeho pomsta. (Hořínek, 2004: 184). Ignác se mu přichází pomstít. Přišel ho obětovat. Nakonec však zuboženého otce umývá, podpírá a odvádí ho pryč. Již v předešlých Goldflamových hrách se objevuje prvek transcendence, ve *Smlouvě* se však stává hlavním tématem, o němž se vedou nekonečné rozmluvy a samomluvy (Hořínek, 2004: 185). Hra byla poprvé uvedena 14. října 1999 v Divadle Kolowrat v autorově vlastní režii.

Problematický vztah otce a syna je zcela jiným způsobem ztvárněn ve hře *Tatka střílí góly* z roku 1997 **Jiřího Pokorného (\*1967)**, která je autorovou prvotinou a je považována za jednu z typických českých coolness rodinných her. Byla oceněna Cenou Nadace Alfréda Radoka za nejlepší českou hru roku 1997.



Inscenována byla později, a to 22. ledna 1999 v režii samotného autora v Činoherním studiu v Ústí nad Labem. Na otázku, jak ho napadlo napsat hru, Pokorný odpovídá: „Žena těhotná, prachy žádné, budoucnost v mlhách, šel jsem do podolské restaurace, dal si pivo a chytal na papír řeči štamgastů.“ (Czesany, 2002: 143). Autor hru „s uzarděním a příslibem trapných pocitů“ věnoval „pochodni světlonoše současné české dramatiky J. A. Pitínského“ (s. 276) K Pitínskému také v mnohém odkazuje, např. už jen samotnou postavou otce, který si projektuje své neuskutečněné touhy do svého syna, je možnou paralelou k Pitínského *Matce*.

Tato groteskně laděná hra se odehrává mezi druhou a čtvrtou hodinou ranní během svatojánské noci před nonstop stánkem *Blažena* v parku uprostřed lesa, kde se nachází jen několik stolů a také fotbalová branka rekreačních rozměrů. Hra nemá hlavního hrdinu v pravém slova smyslu. Spíše má antihrdiny. Hlavním hrdinou se zdá být všudypřítomné násilí, honička za penězi a kariérou. Všechny tyto aspekty pohlcují normální život a vztahy. Postavy nemají psychologickou složku, jak je ostatně typické pro coolnes drama. Fungují pouze jako typy. Nevíme nic bližšího ani o jejich životech. Hra se nám otvírá ve chvíli, kdy se Mirek po pěti letech vrací domů za otcem, se kterým nemluvil, a jejichž vztah má četné šrámy z minula, o kterých se však blíže nedovíme. Taťka Jenda přinese Mirkovi krabici s jeho starými věcmi (např. prakem, který se pak stane jedním z vražedných nástrojů) a také jako překvapení mu daruje kopací míč. Jejich pokus o smíření však nemá šťastný konec. Jenda je poněkud neúspěšný muž, který má svá nejlepší léta za sebou, a může působit až bezbranně (především ve svém jednání s Mirkem). Projektuje si své neuskutečněné touhy do syna Mirka, ze kterého se stal samolibý fotbalista; jeho snoubenka Renata pak představuje typ bezstarostné slečny, která se však pravděpodobně zhlédla především v Mirkových penězích. Na scénu kromě prodavačky Blaženky a jejího parťáka Slávka postupně přichází i Broněk a Dušan, dva znudění „týpci“. A jak už to tak v pravém coolnes bývá, z banální propité noci se postupně stane noční můra plná zraněných a mrtvých. Z pokusu o usmíření se stane smrtící fiasko a poslední taťkova replika „*Za Tebe, Mirku*“ (s. 304), ve chvíli kdy zamíří na branku a chce tak svého syna uctít, vyzní o to víc beznadějně a smutně, když se netrefí.

*Taťka strílí góly* pracuje s krátkými scénkami, které však v jednom momentě přejdou v rychlý spád děje. Je zde využita metoda šoku, typická pro české coolnes, kdy se na scéně dlouho nic neděje, ale v určitý okamžik dojde k naprostému prolomení tohoto klidu a dramatickému vyhocení situace. Lenka Kolihová-Havlíková o hře říká, že má až televizní, sitcomový způsob vyjadřování (Czesany, 2002: 132). Významnou roli zde hraje jazyk. Pokorný jej důsledně využívá k charakterizaci jednotlivých postav. Jistý afekt a snad i snobství je vyjádřeno v oslovování mezi Renatou a Mirkem (kteří si říkají „*Majku*“ a „*Micko*“). Mirek si však nepřeje, aby mu tak říkala před otcovými známými – je vidět, že má dvě tváře, vlastně tu svou přirozenou už ztratil a teď se těžko navrácí někam, kam kdysi patřil, ale dnes už o to ani nestojí. Jako i v ostatních coolnes dramatech i zde se vyskytují vulgarismy. Ty jsou místy však kombinovány až s poetickým jazykem ve verších, jazyk je tak různým způsobem deformován a aktualizován. Autor s úmyslem nevyznačuje v textu interpunkci, otázka rytmu tak zůstává otevřená a do jisté míry libovolná.

V duchu černé grotesky je napsána i další hra s názvem *Španělské ptáčky* (2006) Michala Šandy (\*1965); jsou krátkou hrou s úsečnými dialogy mezi synem Jeronýmem a otce o banalitách života. Premiéra se konala v Eliadově knihovně Divadle Na zábradlí 29. dubna 2007 v režii Filipa Nuckollse.

Děj se odehrává během jedné přípravy večeře – španělských ptáčků. Autor charakterizuje Jeronýma jako „*přiměřeně zdevastovaného čtyřicátníka s uvolněným opaskem*“ (s. 6), který se šoupavým krokem přemisťuje od lednice ke kuchyňské lince s láhví piva v ruce, známým pohybem kloubu v prstu otevírá láhev a vrací se k lednici, aby vyndal maso a odříhнул si. Jeronýmův otec se v neměnné pozici vyskytuje na gauči v obýváku. Na tomto gauči doslova bydlí, všude kolem má poházené zbytky jídla, drobků, ponožky, lepidlo, boty, složenky, baterku, ovladač na televizi a spoustu dalších věcí. Jejich konverzace na téma španělských ptáčků se prolíná s detektivkou vysílanou v televizi (kterou otec zásadně nikdy nevypíná, pouze přepíná z jednoho kanálu na druhý), televizní soutěží, fotbalem a dokumentárním pořadem o Guineji. Otec s televizí komunikuje, komentuje vše, co vidí, a na všechno má svůj názor. Ze své pozice v pololeže na gauči plánuje

obvyklou cestu do Globusu. Z Jeronýmova monologu se dovídáme o tom, proč bydlí s otcem sám a v jakém vzteku ke svému otci i k sobě samotnému žije. V osmé scéně se náhle objevuje teta Magdaléna. Mezi hovorem o ostatních příbuzných, předpovědi počasí a politickou debatou, otec nepřestává Jeronýma komandovat.

Ve hře je opět vyjádřen motiv psaní – Jeroným se snaží psát básně a dramata. Jeho nakladatel však zjevně nejeví zájem o jeho básnické „veledílo“, ale snaží se přinutit Jeronýma, aby dopsal a umožnil publikovat hru o svém otci. V jednom momentě přichází na scénu přátelé Jeronýmova otce, kteří se však stávají pozorovateli děje – diváky Španělských ptáčků. Dochází tedy ke zmnožení hry, která se stane součástí hry jiné. Jeronýmovi brzy prasknou nervy a začne otci nadávat. Otec Jeronýmovu divadelní hru najde a začne z ní číst. Poslední scény jsou již vypjatými okamžiky, ve kterých se vznáší otázka, zda se Jeronýmův otec nakonec španělskými ptáčky ve vzteku udusí. Závěrečná napřažená ruka Jeronýma nad otcovými zády, poté co otci zaskočilo, nechává konec otevřený.

Je to hra, která pojmenovává problematický vztah mezi otcem a synem, který navíc zevnějšku deformují nové společenské reálie spjaté s komercializací. Především pro Jeronýmova otce se tyto prostředky stávají jedinou možností denní existence. Komunikace je omezena na komunikaci s televizí, ze které čtyřicet hodin denně útočí reklamy (z jedné dokonce na scénu vypadávají plyšové syslové: Otec: „*Za chvíli sem spadne novej sysel. Melou tu reklamu furt dokola, přitom nikdo nepozná, na co je. Zato je hlučná a smradlavá.*“ (s. 45) jako symbol absolutního přesycení všemožnými produkty).

Šanda také využívá principu jazykové hry, aby tak zpochybnil naše současné vyjadřování a pojmenovávání světa. Místo do divadla Globe chodíme do supermarketu Globus. Jeroným: „*V Globusu našich věků můžeme dupat a říčet leda u pokladen. Othello je konzerva lančmítu na pásu. Jago nejorůškovější čokoláda. Desdemona se sice škrtí, ale o mikrotenej sáček.*“ (s. 39) *Španělské ptáčky* jsou svižným dramatem obsahujícím prvky absurdity, černé grotesky i tragikomičnosti.

### 3. 1. 3 Narušený sourozenecký vztah

V současném českém dramatu nechybí ani dramata, v nichž se tematizuje vztah sourozenecký, který je mnohdy různými způsoby deformován.

V následujícím textu je zobrazen incestní poměr mezi bratrem a sestrou, který brání sourozencům se od sebe odpoutat a žít „normálně“. Je jím první část trilogie, kterou **Iva Klestilová (\*1964)** nazvala *Minach*. Vznikla v roce **2000** a poprvé byla uvedena 11. ledna 2002 v brněnském HaDivadle v režii Arnošta Goldflama. Byla oceněna třetí cenou Nadace Alfréda Radoka. Název *Minach* je odvozen ze jména Mariany Chmelařové (MínaCh), které jednak Klestilová připisuje svou první část a také uvádí, že právě z rozhovorů s ní *Minach* vznikla. Analyzovat budu především její první část, jelikož se nejvíce dotýká rodinného tématu – pokřiveným vztahem bratra a sestry.

První díl je jakýmsi pseudorozhovorem sestry a bratra (mluví hlavně sestra, bratr kromě několika vět typu „*Dal bych si kakao*“ téměř nic neřekne). V této části začíná Žena svůj plán – snaží se svým neustálým mluvením a pohybem přinutit bratra k zopakování činu, který se již v minulosti odehrál – sourozeneckému incestu. Žena chvíli obviňuje bratra z vraždy rodičů („*Otrávil's je jako krysy*“) – s. 21, jindy ho označuje za mučící stroj („*Mučící stroj... sedí... mlčí... A mučí.*“) – s. 17, někdy však přetéká roztoužeností po jeho sexuální blízkosti („*Sáhni mi do kalhotek*“) – s.11 anebo na něm uplatňuje své mateřské pudry („*Ostříhám ti nehty. Namažu si tě krémem.*“) – s. 10 a rozněžněně ho oslovuje („*Můj mramorově bílý miláček*“) – s. 9.

V *Minach* se objevují i některé drobné motivy z autorčiny dřívější hry *Zisk slasti*, jehož analýza je umístěna do kapitoly 3. 3 (např. cukr, který zůstane na dně hrnku, zaschne a jde těžko umýt v paralele k masce klauna, kterou nelze smýt či symbol hnědých šatů, které se oblékají jen u speciální příležitosti). Prolíná se zde banální s patologickým, žena se v proudu existenciálních obrazů a myšlenek zaobírá anketní otázkou, kterou slyšela v rádiu: „Co byste s vzali s sebou, když byste se museli okamžitě rozhodnout a odejít ze svého domu“. Více než otázkou je fascinována odpovědí jedné z dotazovaných, která odpověděla „nic“. S touto odpovědí se Žena ztotožňuje a neustále ji opakuje (zvláště ve chvílích, kdy se snaží

bratra přimět k tomu, aby ji na něco odpověděl). Zdá se, že se Žena s tímto slovem ztotožňuje. V době, kdy je nutné se za vším honit a něčeho dosahovat, ona se rozhodně, že nechce nic.

Jako třetí (doslova) zde vystupuje muž jménem Ludvík, který „*přijde, spraví kohoutky od vodovodu, přišroubuje práh, roletu...*“ (s. 5) Vzniká tak jakýsi vztahový trojúhelník mezi ním, Ženou a bratrem. Žena však není ochotná Ludvíkův malý svět přijmout, zůstává pro ní jen mužem, co občas přijde něco spravit v domě. On o jejich incestním sourozeneckém vztahu ví, dokonce řekne, že jednou jejího bratra zabije. Jelikož však žena odpoví, že jen přes její mrtvolu, je dost pravděpodobné, že s Ludvíkem neodejde žít tzv. normální život, ale naopak že zůstane se svým bratrem. Sestra bratra láká slovy: „*Sedneme si do vany... Dáme si tam bubliny... Budeme si připouštět horkou vodu...*“ (s. 10) Závěr je jasný: „*Bratr dlouze políbí sestru, vezme ji do náruče a odnáší ji do koupelny. Je slyšet zvuk tekoucí vody a houkání parníku.*“ (s. 21)

Druhou částí *Minach* jsou pak jakési představy ženy o jejích mužích; ty postupně nechává mizet (umírat) a dává vzniknout dalším, které nově pojmenovává. Podle Goldflama je tato druhá část feministickým vtipem o hledání muže. S těmito muži však žena dokáže být jen v podnapilém stavu. Třetí část *Minach* je pak rozhovorem umírající osamělé ženy a její pečovatelky, kterou k ní za peníze poslal její muž.

Celá *Minach* se nese v jakémsi rozporné duchu mezi pudy a city, mezi životem a smrtí, mezi osamělostí a samotou. Syntax *Minach* je takřka nepřetržitá. Žena se ve svém proudu myšlenek a slov skoro ani okamžik nezastaví. Jsou proto označeny třemi tečkami a její promluvy tak působí jako promluva na nekonečné téma.

Za drama „posledních sourozenců“ by se dala označit hra z roku **2006** s názvem *Pěkné vyhlídky*<sup>29</sup>, jejíž autorkou je česká prozaička, básnířka, dramatička a překladatelka **Milena Oda (\*1975)**<sup>30</sup>, v současnosti žijící v Berlíně. Její drama

---

<sup>29</sup> V něm. originále *Mehr als Meer*.

<sup>30</sup> Webové stránky autorčina blogu: <http://milenaoda.wordpress.com/>.

ztvární obsesi sourozenců Eddy a Alberta, jejichž jediným životním impulzem je shromažďování „nejlepších“ kousků z kontejnerů, který takřka každou minutu střeží z okna svého domu. „*Krásné, Eddo! Rozzáříme se smyslnou radostí. (Dívá se dalekohledem.) Čím je pohled na přírodu, na les, na louku, vůbec na lidi, sousedy nebo vůbec pohled na město proti tomuhle jedinečnému a produktivnímu, obohacujícímu výhledu na kontejner! Není nad výhled z okna na kontejnery... a hned na čtyři!*“ (s. 18) Žijí v přesvědčení, že svou sbírkou vytvoří zásadní umělecké dílo. Navzájem se ujišťují ve svém jednání a plánují, jak uvidí moře a oceán. Jsou svému konání absolutně zaslíbeni. Žijí pouze svou iluzí o světě, jejich svět je zúžen pouze na sebe navzájem<sup>31</sup> a na to jedno okno s výhledem na kontejner. Namísto lidí se přáteli a povídají s ulovenými kousky starého nábytku (židlí, televizorem, matracemi, lampičkami, rychlovarnou konvicí bez hořáku), kterým dokonce dávají jména. Vzájemně se přesvědčují o svém cíli a utvrzují ve správnosti svého jednání a postoje k životu. Obě postavy bychom mohli charakterizovat jako pohlavně bezpříznakové (Jungmannová, 2009). Nenesou žádné výrazné prvky ženskosti či mužnosti. Zůstávají někde uprostřed, jako by toto rozlišení nebylo nijak důležité. Jejich vztah je sice sourozenecký, ale mohl by být i jakýmkoliv jiným. Není nijak blíže specifikován.

Ocitáme se v bytě, který obývají dvě pospolu žijící osoby mezi hromadou odpadků a rozbitých, starých věcí. Tím více cítíme závislost jednoho na druhém a společnou závislost na jejich výhledu na kontejner. Chvillemi můžeme mít pocit, že se nejedná o sourozence, ale jen o jednoho člověka. Nevíme nic o jejich minulosti. Nevíme, jak to že se ocitli spolu v jednom bytě. Zda tam žijí odjakživa. Jaká je jejich společná rodinná minulost a kde se zrodil onen podivný sběratelský cíl. Můžeme jejich konání interpretovat jako neuskutečněný pocit lásky, jako důsledek toho, že nikdy v životě nic a nikoho neměli a nikdo se k nim nechoval s láskou a úctou, proto tuto úctu a lásku cítí k věcem, které nejsou použitelné, které jsou rozbité a nikdo je nechce, stejně jako je.

Poslední „sourozeneckou hrou“, kterou zde zmíníme, je rozhlasové drama s názvem **Sestra (2006)** dramaturga **Vladimíra Fekara (\*1971)**. *Sestra* je komorní, intimní

---

<sup>31</sup> Aluze na dílo Samuela Becketta.

hrou, v níž se hlavní hrdina Sven snaží odhalit pravdu o předčasně smrti své sestry. Hlavní hrdina Sven se ráno probudí a při pohledu do zrcadla se setkává se svojí mrtvou sestrou Patti. Ta ho začne přemlouvat, aby nešel do školy, ale aby jeli spolu na „výlet“. Vydávají se tedy na jakousi cestu do minulosti – cestu Pattiným a jeho životem – společně sledují porod, otcovu nevěru, matčin pobyt v porodnici, matku zabavující Patti (či Svenovi) holčičí šatičky, vlastní početí. Následuje rozhovor Svena s matkou, který vyžaduje na matce pravdu o Pattině smrti. Ta ho však odkáže na otce. Sven se tedy rozhodne otce zeptat. Patti se chce vrátit zpět „do života“, což může udělat jen prostřednictvím Svena, do kterého musí vstoupit. Ona se tak stane mužem, on ženou, která Patti porodí.

*Sestra* je pozoruhodným textem o odhalování rodinného tabu, ke kterému však nakonec nedojde. Svenovi tak nezbude nic jiného než si vytvářet svoje vlastní verze sestřina života a smrti. Sven: „Uvědomil si, že má několik verzí: podle jedné Patti zabila máma. Podle jiné Patti zemřela sama. Podle další zabil Patti otec. Alespoň tím, že nebyl s mámou, když ona ho potřebovala. Zabil ji, protože neuměl s mámou prožívat mateřství. Protože si Patti nepřál. Protože si nebyl jist, že s mámou chce celý život být. Protože jí lhal, že s ní chce celý život být, ale nebyl na to připraven. Protože se slovy zacházel jako s hadrem. Máma to cítila a nechala Patti umřít. Umřít v sobě. Podle jedné z verzí se rozhodla Patti zemřít sama. Ne že by spáchala sebevraždu, jen se jí nechtělo žít v tom napětí. Tam, kde není pevná láska, nemá ani ona jako dcera právo na život. A tak onemocněla. A neslyšně odešla. A mámě zhroutila svět. Podle jedné z verzí se rozhodli oba. Táta i máma. Aby Patti nebyla. Nechali ji odpojit. Za úplatek. Nechali ji odejít. A podle jedné z verzí...“ (s. 65) Nakonec když má dojít k vysvětlení ze strany otce, Sven se rozhodne, že pravdu vědět nepotřebuje.

Hra je zvláštním pokusem o psychologické vykreslení nitra postavy, ve kterém se mísí obavy z vlastní identity a životní etapy dospívání s pocity bezbrannosti, kdy se snaží odhalit nikdy nevyřčenou pravdu o smrti své sestry. Výlety, prostřednictvím kterých se Sven setkává se svou mrtvou sestrou, lze interpretovat jako vlastní pokusy o vysvětlení si příčiny její smrti, lze předpokládat, že považuje Patti za svou součást. *Sestra* je dramatem o nevyřčených rodinných

pravdách i o hledání vlastní identity a také o tom, jaký vliv mohou mít minulé rodinné události na další život jejich členů. Hra měla premiéru 26. října 2008 v Českém rozhlase (ve spolupráci s Městským divadlem Zlín) v režii Jana Mikuláška.

### 3. 1. 4 Otec a dcery

Vztah otce a dcer je obsažen v mnoha současných hrách. Do této kapitoly jsme však zařadila pouze hru **Ivy Klestilové**, ve které je tento vztah nejvíce akcentován (a to i proto, že se v něm nevyskytuje postava matky; otec je tedy jediným rodičem). Hra nese název *3sestry2002.cz (2002)* a hlavní roli v něm hrají tři ženy – tři sestry. Premiéra toho dramatu se konala 17. června 2005 v pražském divadle Rokoko v režii Rastislava Ballka.

Příbuznost s dramatem Antona Pavloviče Čechova nalézáme nejen v názvu, uskupení postav, ale především ve velké statickosti, nedějovosti a také útržkovitých dialozích, které často na sebe nenavazují. Jednotlivé postavy si žijí ve vlastním světě, ve vakuu, izolováni od okolního světa a ostatních lidí, jejich hovory probíhají často bez jakékoli souvislosti s hovorem ostatních.

Sledujeme především tři ženy: Emu, Annu a Andělu. Ty jsou obklopeny zamilovaným nic nechápajícím mladíkem (Anděla), hulvátským, primitivním manželem (Anna) či ignorantským otcem (který předstírá, že Emu nevidí, ačkoliv ona několikrát opakuje, že mu přinesla dárek). Otec s Emou nekomunikuje, protože odešla z domova. Luisa (vychovatelka) říká: „*A divíš se? Postavila ses mu, odešla z domu. Porušila řád...*“ (s. 7) (Porušení řádu je obecně velkým tématem současných her.) Muži jsou zde zobrazeni jako nic nechápající živočichové, jejichž činnosti se omezují na dívání se na televizi a laciné komentování politiky. Typická představa mužství je zde zesměšňována – hasič, který nosí uniformu jen pro formu, nesnáší krev, je vegetarián, vždy jen provádí nácvik, protože při zásahu vždy omdlí (muži jsou zesměšňováni podobným způsobem jako v dramatu *Pastička* M. Bláhové). Naopak ženy jsou zde za oběť (mužů, situace, života vůbec). Tento genderový stereotyp se zdá být klíčovým tématem hry. Ten je zdůrazněn především v zobrazení vztahu mezi otcem a dcerami. V replikách všech postav (bez výjimky) jsou obsaženy rozkazy a soudy nad druhými. Otec je zde tím, kdo vyžaduje disciplínu a řád.



Cokoliv vybočuje, je pro něj nepřijatelné. Zde se právě setkáváme s motivem nepřijetí odlišnosti od představy rodičů o jednání svých potomků; neschopností přijetí jiné cesty, než té, co „určily rodiče“.

Za další důležité téma této hry (a vůbec her Ivy Klestilové) můžeme označit komunikaci. Již samotná nesouvislost dialogů (které jsou spíš monology), nebo samomluva (kterou trpí jejich vychovatelka), absurdnost hlášení místního rozhlasu, které nikoho nezajímá a nikdo ho neposlouchá, používání cizích slov vedoucí k ještě většímu nepochopení. Vztahy mezi jednotlivými postavami jsou zcela vyprázdněny, dokonce i ty sesterské, které jako jedny z posledních přežívaly alespoň v nějaké podobě. *Anděla: „Proč se slaví moje narozeniny? Abychom se všichni, aspoň jednou za rok, sešli... jako rodina!!! ... Tobě i Anně je to fuk! Vás se to týká jen okrajově. Přijdete... sežerete dort... a... A já se můžu zbláznit.“* (s. 5)

Jazyk hry je syrový, útržkovitý, místy poměrně vulgární (vulgarismy pronášejí především ženy). Jsou zde motivy deště a ohně zároveň. Na závěr hry se jako by navracíme do doby dětství. Vše je apokalypticky zničeno. Hra je spíše než niternou zpovědí hlavních postav především obrazem (a to dost nekompromisně drsným) naší doby a společnosti, ve které se už nedá normálně žít. Civilizace nového století a tisíciletí není již schopná normálního života s nějakými hodnotami a normálními vztahy. Je jen jakýmsi odpadem moderních sdělovacích prostředků, místem, ve kterém nikdo s nikým nekomunikuje a nevytváří žádné vazby.

### **3. 2 Rodina úplná**

V následující kapitole budeme analyzovat dramata, v nichž je rodina kompletní (tedy jsou v ní oba rodiče a dítě nebo děti). Jejich narušení je způsobováno zvnějšku – to může být dáno společenskými či politickými podmínkami, nebo příchodem cizích lidí, kteří neočekávaně vstoupí do jejich rodinného stereotypu), anebo konflikt vzniká uvnitř rodiny přímo mezi jejími členy.

#### **3. 2. 1 Narušení zvnějšku**

Jediný text analyzovaný v této práci, který by se z formálního hlediska dal zařadit k dramatům klasickým je rodinné drama **Milana Uhdeho (\*1936) Zázrak v Černém**

**domě.** Od počátečního rozehrání situace, obeznámení se situací až po završení v závěrečné vyústění lze sledovat tradiční dramatickou strukturu počínající expozicí a končící katastrofou. Prostor i čas je specifikován, není roztržtý. Stejně tak postavy jsou více méně představeny anebo jednají psychologicky pravděpodobně.

Průběh vzniku tohoto dramatu má dlouhou historii. Text údajně vznikl již v roce 1989<sup>32</sup>, ale autor s ním i nadále pracoval a nakonec jej dotvořil roku **2002** v tvar určený pro komorní divadlo spíše než pro velkou scénu Vinohradského divadla, pro které původně Uhde svůj text zamýšlel. Premiéra se však odehrála až 10. března 2007 v mnohem menším prostoru Divadla Na zábradlí, a to v režii Juraje Nvoty.

Ačkoliv bychom u Uhdeho čekali spíše politickou satiru na porevoluční témata, ústředním tématem je rodinný spor. Skrze příběh o rodinném dědictví se Uhde dotýká i politických aspektů, ale toto téma není klíčové. Nacházíme se v prvorepublikovém domě, kam se v neděli za rodiči a psychicky labilní sestrou vydávají dva bratři s manželkami, aby projednali, kdo vilu zdědí. Avšak z banální situace se vyvine konflikt, jenž odhaluje rodinnou historii posledních padesáti let. Propírána je i angažovanost za dob totality jednoho z bratrů, jež je v podstatě důvodem toho, proč spolu navzájem nekomunikují. Pánem domu je despotický otec, který se zavírá ve své dílně a slyší pouze věci, které slyšet chce, ostatní přetavuje do směšných vět nedávajících smysl (stejně jako postava otce v dramatu *Pokojíček J. A. Pitínského*). Svoji manželku uráží a komanduje, jednoho ze synů (včetně nenáviděné snachy) ignoruje. Na počátku nikdo nechce otce rozčlít. To se však nepodaří. Postavy jsou svírány nervózní situací. Napětí přeroste v explozi pocitů starých křivd a nevyřčených pravd. Dialogy přetékají výčitkami a obviňováním. Rozehrávají se tragikomické situace nepostrádající jistý černý humor a prvky grotesky. Uhde k hypotézám některých recenzentů o autobiografičnosti této hry říká: „*Není to fotografie vlastní rodiny. Od fotografického východiska jsem v poslední, sedmé verzi*

---

<sup>32</sup> HRBOTICKÝ, S. Milan Uhde překvapil rodinnou goteskou. *Ihned.cz* [online]. 20. 3. 2007, roč. 11, [cit. 2011-07-27]. Dostupný z WWW: <[http://ihned.cz/c3-23141095-000000\\_d-milan-uhde-prekvapil-rodinnou-groteskou](http://ihned.cz/c3-23141095-000000_d-milan-uhde-prekvapil-rodinnou-groteskou)>.

*dospěl už hodně daleko.*“ Uhde však přiznává jistou formu autoterapie: „*Zrát znamená zbavovat se nepravdivých představ a pocitů, a to i dodatečně. Pro mě je rodina zrcadlem, v němž se odrážejí dějiny...*“ (Erml, 2007: 24). Celou hrou se vinou otázky viny, odhalení rodinné minulosti, ale také cesta k poznání i odpuštění. Dalo by se říci, že Uhdeho drama je více dramatem společenským než hrou rodinnou; rodina zde funguje jako obraz společnosti. Do této kategorie lze Uhdeho hru zařadit právě proto svůj společensko-historický kontext. Právě vnější politická a společenská situace byla jedním z aspektů, které způsobily rozpory uvnitř rodiny.

Do této kategorie lze také zařadit hru s názvem ***Vltavínky Magdaleny Frydrych Gregorové (\*1982)*** z roku **2009**, která nese podtitul ***Sen českých žen 20. století*** a je pokusem o zobrazení žen v průběhu 20. století. Dramaturgyně Klicperova divadla v Hradci Králové napsala vlastní hru přímo pro „své divadlo“. „*Hra vznikla především pro herečky našeho divadla, jelikož her, kde figuruje větší počet ženských hrdinek rovnocenně vedle sebe, je zoufale málo, a ženy očividně chtějí hrát a vypovídat o sobě. Už tahle skutečnost do jisté míry určuje téma hry.*“ (Slouková, 2009: 11).

Autorka své postavy ihned ve scénické poznámce s pečlivostí popíše, čtenář se tedy dozví o jejich osudu ještě před začátkem vlastního textu. Prostřednictvím drobných situací autorka uvádí čtenáře do života jedné rodiny. Tyto momenty utvářely osud především ženských hrdinek. Jak říká hlavní postava Lenka: „*Existují určité – jak já to nazývám – základní situace, na kterých stojí život každého jedince. Pevné body. Nebo také kameny.*“ (s. 7) Právě kámen v prstýnku (vltavín), který si z generace na generaci ženy předávají, je symbolem jejich osudu. Naznačuje onu nesmazatelnou stopu rodinného dědictví.

Hra začíná v prostorách televizního studia, kde se právě natáčí jeden z mnoha dílů televizní show s názvem *Máte na to*. Hostem je Lenka Nová, ústřední hrdinka *Vltavínek*, nejmladší žena rodu, která ve hře dostává slovo. V tomto televizním pořadu představuje svoji novou knihu *Identita prachu*, do které vtiskla historii své matky, babičky, prababičky a praprababičky. Prostřednictvím krátkých výseků z minulosti – retrospektivních návratů se ocitáme v době před první světovou válkou, v době obou válek, šedesátých i sedmdesátých let, ve kterých tyto ženy prožívají své životy. „*Celý lidský život se vejde do několika málo chvil. Jako když rýžujete zlato – v sítu vám zbyde pár malinkých hrudek zlata možná kamínků... A všechno ostatní je*

*prach.*“ (s. 7) Lence se během natáčení začnou zjevovat přízraky žen její rodiny. Dochází tedy k naprostému narušení chronologie; inspirace filmem je zde velmi zřejmá. Retrospektivně se odhalují příběhy jednotlivých žen, se kterými se snaží konfrontovat. Lenka řeší skrze knihu své osobní dějiny. Celou hrou prostupuje linka rodičovského očekávání, obětování se, představ o životě těch druhých (vlastních dětí), obviňování ze skutků z minulosti. Patrná je snaha vypořádat se sám se sebou, se svým osudem a životem a se svou minulostí, se vztahy, které předurčily další životy. Rodinné vztahy se vždy (bez ohledu na dobu) nějakým způsobem formovaly, často do nich zasáhla vnější politická situace či vnitřní děje (např. smrt v rodině atd.). V každé době bez ohledu na režim se jejich hrdinky snaží s nimi vypořádat a smířit.

Jejich příběhy se odehrávají na pozadí velkých dějin 20. století, ale jak autorka sama řekla, podstatnější pro ni byly především lidské dějiny: „*Překvapilo mě hlavně to, jak málo z toho, co jsem vyčetla z knížek o historii, jsem nakonec ve své hře uplatnila. Nějaká fakta ovšem znát potřebujete, těžko můžete psát hru na pozadí dějin, když nevíte, co bylo v tom a v tom roce. Ale pro mě – jako pro autorku – bylo mnohem důležitější zaobírat se příběhy – četla jsem rodinné deníky (...) a zatáhla jsem do toho i rodinu svého manžela. V létě jsme navštívili jeho starou tetu, jejíž babička se narodila někdy v polovině 19. století, a také ona se pustila do vyprávění, vytahovala z paměti detaily situací, které se odehrály před více než osmdesáti léty! To bylo zvláštní setkání. A pak jsem to všechno – všechna jména a pocity a motivy – vypustila z hlavy a mohla jsem začít psát, protože jsem byla nasáklá jako houba.*“ (Slouková, 2009: 12).

*Vltavínky* jsou hrou o rodině a jejích kořenech, od kterých se není možné jen tak odštíhnout. Postavy promlouvají stejným jazykem, nejsou prostřednictvím jazyka charakterizovány. Jednotlivé postavy tak nejsou důležité, vystupují pouze jako zástupci k vyjádření obecnějšího zpodobnění ženy v průběhu století v různé době a situacích. Také se objevuje motiv psaní (stejně jako u L. Lagronové a M. Šandy), a to včetně reflexe tohoto povolání.

Další text, který v této kapitole zmíníme, je rozhlasové drama Vladimíra Fekara s názvem *Dvojhlas (2006)*, které dosud nebylo inscenováno. Tvoří ho dva monology milenců, které se však mění v nepřímé dialogy. Promlouvají v ní hlasy

dvou blízkých lidí; v podstatě ale tyto hlasy fungují nezávisle na sobě (kromě úplného začátku hry, kdy se jedná o telefonický rozhovor). Rozehrávají se tedy dva souběžné, na sobě nezávislé děje. Postupně se odkrývá pravda o minulých činech, rozkrývá se rodinný zapletenec. Tematizuje se především rodinná minulost a minulost obecně, která má za následek narušení vztahů budoucích. „W.: *Nikdy mě svému otci nepředstavila. Přestože* – S.: *Po celém ostrově to slyšeli: Ten tvůj Wolfgang!* W.: *Přestože tolikrát mohla.* S.: *– ten nikdy nepřekročí práh mého domu!* W.: *Tajila mě před svým otcem. Jako...* S.: *A jestli se tak někdy stane!* W.: *...jako by se za mě styděla!* S.: *...tak, tak, tak, tak...* W.: *A na jeho pohřbu!* – S.: *... tak ho zabiju!* W.: *... na jeho pohřbu se na nás všichni moc divně dívali.*“ (s. 11)

Dozvídáme se, že hlavní hrdince Snježaně otec vyčítal, že odešla s Němcem (jehož otec byl u SS) z jejich rodného ostrova. Snježana se svým mrtvým otcem „promlouvá“ – jsou to spíš její osobní meditace, prosby o pochopení, výčitky i omluvy. Obhazuje svého manžela slovy, že nikdo nemůže za svou rodinnou minulost. Tragický závěr je už jen logickým vyústěním celé hry. Pocit, se kterým hlavní hrdinka nemůže dál žít, se stane jedním z impulzů ke spáchání sebevraždy. Najde smrt ve vlnách moře, které by se dalo označit za leitmotiv celé hry. I tělo jejího otce se našlo v moři. Wolfgang nazývá lidi od moře mořskými řasami, které potřebují ve vodě i ve vzduchu sůl, aby nezahynuly. Dalším velkým tématem je tedy nemožnost dorozumění a kulturní vykořeněnost. Hra je, jak říká autor, hrou *o tajemstvích ukrytých v minulosti, o věcech nedopovězených a těžce vypověditelných, o potřebě vyčistit vztahy a věci pozemské. Hry, v nichž zemřelí mlčí, hovoří a provokují. Hry o nerozhodnosti a strachu z odkrývání pravdy* (Fekar, 2009: 3).

Oba zde zmíněné Fekarovy texty jsou založeny především na fantazii obrazů a atmosféře. Byla napsány pro specifické dramatické provedení – jako rozhlasové hry. Jsou svou výstavbou tomuto účelu přizpůsobeny (postavy myslí a jednají nahlas) jsou zahaleny do jakéhosi temného závoje tajemství a ponuré atmosféry. V rámci rodinného dramatu nabízejí téma odkrývání utajených minulostí, které mají vliv na současnou situaci, ve které se postavy nalézají. Jejich odkrytím může dojít k vysvobození a pochopení, anebo naopak k úplnému zhroucení či zániku.

Děj další hry (anebo jak autor sám píše anekdoty), o které zde budeme hovořit, s názvem *Vařený hlavy aneb „Děvče, tobě na kozách tančí smrt“* (2000), zasadil **Marek Horoščák (\*1976)** do jednoho osamělého domu uprostřed lesa. Toto umístění již samo o sobě evokuje atmosféru hororu nebo krimipříběhu. Jedná se však spíše o groteskní příběh v duchu české coolness, jehož černý humor a naprostá zvrácenost dodává násilí, které je opět hlavním tématem (stejně jako v dramatu J. Pokorného *Tatka střílí góly*), na větší působivosti a síle. „*Bavil jsem se při psaním, měl jsem pocit, že je to veselé, i když se tam vraždí, trochu jsem se zalekl těch kalů, které ze mě během psaní prosáky do textu.*“ (Horoščák, 2001: 85).

Ocitáme se v domě postarších manželů – Miriam a Karla, které ze spánku probudí kroky kolem domu. Před domem naleznou patnáctiletou blondýnu Lindu, která evidentně utekla z domova. Nechají ji u sebe přespát, i přesto že jí nevěří historku o zaběhnutém kocourovi v lese. Zamknou ji v pokoji a vrátí se zpět do ložnice. Tím však noční návštěvy zdaleka nekončí. Před domem se nabourá auto s dvěma mladíky (Bořkem a Kamilem) a prosí manžele, aby jim pomohli obvázat Bořkovi nohu.

Autor charakterizuje Miriam a Karla jako „*pár z domu v lesích, jejichž zloba není tím, čím se zdá být*“ (s. 1). Oba jsou dostatečně poučeni televizí o tom, jak vypadá takový únos, jak vypadá člověk, co má „*zřetovaný voči*“, jak nezpanikařit, aby nezačali útočníci střílet a brát rukojmí. Z obyčejné banální situace, ve které nikdo nechtěl nikoho zajmout, natož zabít, se stane vražedná anekdota, která v závěru vyvrcholí dvěma uvařenými hlavami.

Jedním z hlavních principů *Vařených hlav* je hra; je zde rozvinut hned v několika podobách. Hry, které postavy na sebe navzájem hrají, se na sebe vrství a nikdo už si brzo vlastně není jist, kde hranice hry končí a kde je ona „realita“. Linda se na okamžik stává dcerou Karla a Miriam. Především Karel se snadno do této role vžije a začne s naprostou jistotou zaujímat rodičovský postoj vychovávajícího otce. Linda si do Karla vyprojektuje obraz svého otce, který se ji nikdy nevěnoval a kterého tahala opilého domů. V tu chvíli nezáleží na tom, kdo je pravý otec a pravá dcera.

Hrou prochází téma generačního konfliktu. Na jedné straně postarší párek manželů obviňující mladou generaci – Karel: „*Vychcaný jste, vypočítavý, celá ta vaše vychcaná generace.*“ (s. 23) Na straně druhé pak Linda, jakožto nejmladší osoba, zastupující generaci mladých: „*Tenhle svět není váš, chápete? Hrajete své hry na cizím hřišti, kde platí úplně jiná pravidla. Vaše pravidla nikoho nezajímají. Chtěla bych vám říct, že vás mám vlastně ráda, ale strašně váma pohrdám.*“ (s. 44) Kamil pak představuje typ ztracené existence, kterému nezbývá nic jiného než „*bejt nasranej*“: „*Proč proboha všechny ty kretény nenakopu do prdele? Protože jsem loajální s touhle zasranou civilizací, která mi dává světlo, teplo, prezervativy, pizzu a mikrovlnku.*“ (s. 26) Karel a Miriam, kteří nenávidějí dnešní mladou generaci, protože je plná sexu, drog a násilí, jsou ale nakonec těmi, kdo jiným uvaří hlavy. Je však otázkou, jestli to celé vlastně nebyla jen shoda náhod v tom, že Miriam a Karel byli více méně připraveni zaútočit (byli přece naprosto obeznámeni z televize, jak takové násilí vypadat a jak se mu bránit). Poslední scénou hry je rozhovor Bořka a Kamila, kteří si na plastových židličkách u kafe cynicky a zcela bez zaujetí povídají právě o uvařených hlavách. Takže čtenáře ještě jednou znejistí a naposledy utvrdí v tom, že se nemělo jednat o mravokárnou hru o generačním střetu, ale jen o anekdotu z lesů (Král, 2001: 90).

Silnou stránkou této hry je její jazyk, který charakterizuje jednotlivé postavy. Způsob, jakým se postavy vyjadřují a také k čemu se vyjadřují, dovytváří jejich osobní charakteristiku. Od vyjadřování jednoduché blondýny Lindy, přes jejího primitivního a těžkopádného otce a jednoduchou a vulgární mluvu znuděných mladíků až k postarším manželům, jejichž slovník je naopak kombinací starousedlosti s výrazy nové doby, které se poctivě přiučují během sledováním televize.

Hra byla poprvé uvedena v rámci scénického čtení cyklu *Bílé noci* v Divadle Polárka 7. října 2000 v Brně v režii Jana Mikuláška.

Na závěr této kapitoly se krátce zmíníme o textu *Podzimní hra* (1999) autorky **Markéty Bláhové (\*1970)**. Je to text založený na hře. Hra jako princip života je velmi častým východiskem výstavby současného dramatu. *Podzimní hra* je prodchnuta pohádkovou atmosférou letní noci kdesi uprostřed lesů, ve volné přírodě.

Hlavními aktéry jsou manželé, kteří se setkávají během svého kempování ve volné přírodě se třemi podivnými osobami – herci, kteří si hrají na to, že hledají hotel. Dochází zde ke konfrontaci dvou zcela odlišných světů – manželů, kteří si chrání svoje malé rodinné štěstí a skupiny tří bohémských herců, kteří si žijí svůj volný „šťastný“ život. Čím více se ale blíží noc, nabývá vše jiných rozměrů a dochází k odhalení hlubších problémů a ukrytých pocitů. Stanující rodinku tvoří Valli jakožto starostlivá matka svých dětí, pro níž jediný smysl života je být matkou, její muž Fanouš, který je unešen mladými herečkami, a děti uvnitř stanu. V této hře se konfrontují jednak dva odlišné životní styly, ale především smysl partnerství a funkce každého partnera v manželství. Dochází zde k ohrožení rodiny zvnějšku několika způsoby – podivnými herci, volnou přírodou (která v sobě nese jisté dobrodružství, ale zároveň vzbuzuje strach) a také blížící se katastrofou – válkou, která je takřkajíc „ve vzduchu“. Tím víc se však rodina na samém konci opět zcluje a její význam pospolitosti se vrací.

### 3. 2. 2 Narušení zevnitř

Následující kapitola představí několik dramat, pro která je typická úplnost rodiny, ale také do značné míry uzavřenost. Děj se odvíjí vždy v prostoru domácím a uzavřeném – v bytě či domě a konflikt je omezen na nejbližší členy rodiny.

Tuto kapitolu bychom mohli zahájit dvěma texty, jež spolu úzce souvisí, a to hlavní postavou Marie a především pak prostředím pokojíčku, které je důležité v obou dramatech, ačkoliv se pokaždé ocitáme na jiné straně jeho dveří. Jedná se o dramata *Pokojíček* Jana Antonína Pitínského a *Krysu* Lenky Havlíkové-Kolihové.

Jan Antonín Pitínský napsal svůj *Pokojíček* v roce **1992**, premiéru měl 16. května 1993 v Divadle Na zábradlí v režii Petra Lébla, který vzpomíná: „*Ten měsíc únor nebyl vůbec divadelní: Praha byla taková pitomá, nepřátelská a zemřel Jan Grossman – Jan Velikán českého divadla, zejména Na zábradlí. Ocitl jsem se na místě, ze kterého naštěstí není čas o věcech přemýšlet. Je čas jednat, jinak by bylo čestnější zmizet. (...) Byla řeč o Rackovi a zdál se ten Racek příliš složitý na první práci v neznámém prostředí, tak jsem vylovil ze stolu Pokojíček, který je v podstatě ještě složitější, a začalo se zkoušet.* (Lébl, 1999: 267)



Sám autor říká, že jeho hry vznikají z banalit. Vyjadřuje se k pojmu rodina: „*Zdá se mi, že rodina je nejspontánnější výheň lidského citu*“. Ale zmiňuje svůj strach z toho „*aby se rodina nehnětla v bahně, příkoří, šerednosti*.“ (Chuchma, 1993: 22) Přitom právě o rodinách utápějících se v tomto bahně Pitínský nejvíc píše. Zdá se tedy jako by svůj strach do nich projektoval. Ke genezi samotného textu říká, že jeho záměrem bylo „*napsat hru, ve které by se nic nedělo, jenom rodina by seděla u stolu. Tak tam sedí a někomu spadne lžička a on říká: Spadla mi lžička, Marie. Aha, spadla mu lžička. Já ji zvednu*.“ Aby hra byla „*rozostřeným abstraktním záznamem banalit*“. (Reslová, 1995: 47)

Tuto *krátkou báseň o dešti* Pitínský uvozuje mottem z Višňového sadu Antona Pavloviče Čechova: „*Ty můj milý, krásný pokojíčku... skřínečko moje drahá... ty můj stolečku...*“ (s. 208), jímž nás zavádí do prostředí bytu jedné rodiny, jejíž příběh se odehrává „*v sídlišti na kraji velkého města v současnosti nebo jindy*“ (s. 208). Jejich příběh však není zdaleka příběhem společným, všichni si jakoby žijí svůj vlastní život, odděleně. Nejstarší dcera Marie již pět let nevychází z dětského pokojíčku a s nikým nekomunikuje. Vztahy v rodině jsou všemožně pokrouceny a neschopnost jakékoliv komunikace, nemožnost a neochota k porozumění, nehybnost, statická, neustálé a všudypřítomné odkazy na „šťastnou minulost“ – tím vším Pitínský odkazuje k Čechovovu dramatu.

Děj se odehrává v kuchyni malého bytu, samotný pokojíček je postaven mimo jevištní prostor, pouze se do něj odchází, klepe se na jeho dveře, případně skrze ně postavy „komunikují“ s jeho obyvatelkou. Dramatický prostor je tedy značně uzavřený, a to během celého dramatu, což ještě více umocňuje pocit nehybnosti a sevřenosti. Také čas je zde jednotný. Celý děj se odehraje během jednoho nedělního večera a noci. Základní situace je taktéž banální. Otec, matka a mladší dcera Lída čekají na Lídina přítele Viktora, který se má přijít představit do rodiny. V ten samý večer starší dcera Marie slaví třicáté narozeniny, a tak se rodina rozhodne uspořádat na její počest oslavu a doufá, že Marie ze svého úkrytu alespoň pro tento večer vyjde a promluví.

Hlavním rodinným vůdcem je zde matka. Je hlavním hybatelem děje a především jednání ostatních členů rodiny. Všechno je jí podřízeno (zde nacházíme

souvislost s jiným jeho dramatem – *Matka*). Matka oslovuje obě dcery zdrobněle (Liduška a Maruška), a přitom její láska je jen součástí její manipulace.

Otec je ve svém chování a jednání zcela pasivní; jako by rezignoval úplně na všechno. Nechá sebou na jedné straně manipulovat a na straně druhé si žije sám ve svém vlastním mikrosvětě, ve světě kanárů, kterého z nepochopitelných důvodů nutí říkat slůvko „der“, aniž by tušil, co ho to vlastně učí, a svými představami se vrací do svých nenaplněných snů a představ minulosti. Matka otce Viktorovi představí slovy: „*To je tatínek... Když prší, votevře okno...*“ (s. 223) Otec je ten, kdo nesmyslně kombinuje různá klišé, vyprázdněné věty, přirovnání, ustálená spojení a rčení, na základě čehož vzniká jistá komičnost: „*Já nekoušu, Viktore... Loni mně brali trojku vpravo nahoře, nic to nebylo...*“ (s. 224) Mluví často nepřetržitě bez kontextu, o několika věcech najednou. Viktora se několikrát zeptá, proč nic neříká, ale sám ho v podstatě nepustí ke slovu a pokračuje ve svém monologu.

Lída, mladší dcera, celý život obývá s rodiči jejich ložnici. Jejím největším snem je ukořistit pro sebe alespoň na jednu noc vysněný pokojíček, který už deset let okupuje její starší sestra Marie, a strávit v něm noc s Viktorem, kterého celá rodina čeká na večeři.

Posledním členem rodiny je syn Jiří, který zběhne z vojny a nečekaně se objeví u večeře. Jiří má potřebu si s někým promluvit, ale brzy zjistí, že je to zbytečná námaha. Nikdo ho totiž neposlouchá, každý je natolik pohlcen svým vnitřním světem a svými problémy, že si ani nemohou (pokud by ovšem vůbec chtěli) všimnout, že se s Jiřím něco děje, a pravděpodobně to nikoho ani nezajímá. Nakonec Jiří zamíří do pokojíčku za Marií. Tím se stává pro ostatní rodinné členy opět záhadou a tématem hovoru.

Pokojíček je jakousi třináctou komnatou, jež se nikdo neodvažuje otevřít, ale přesto by do ní všichni rádi alespoň nahlédli, aby věděli, co se za jejími dveřmi děje. Pokojíček je odlišný od ostatních místností v bytě, Marie se odlišuje od ostatních členů rodiny. Tato odlišnost je ostatními pocíťována jako něco nepříjemného, nepatřičného, něco, co oni ve svých životech nechtějí. Pokojíček i Marie vzbuzují, minimálně v rodičích, pocity úzkosti a možná i viny. Pokojíček je jakýmsi

mikrokosmem, ve kterém by snad ještě mohly fungovat vztahy, které nejsou úplně zdeformované. Za jeho zdmi se skutečně mluví a poslouchá, zatímco v kuchyni se jenom „mele“. To je však jen chabá naděje, která v závěru hry úplně pohasne. Oproti „dětem“ představujícím jistou revoltu a snahu o změnu zvítězí kuchyň s rodiči a kanárem.

Závěr hry je jakýsi psychotický obraz rodičů nepřestávajících rozkazovat (v té chvíli už mrtvým) potomkům; v tomto posledním obraze můžeme v rodičích pozorovat zosobněnou touhu ovládat, manipulovat a rozkazovat, která je přítomna v celém dramatu. Jako by si ani nevšimli, že k nějakému vraždění vůbec došlo. Toto apokalyptické a bezvýchodné vyznění je jedním z podstatných rysů Pitínského poetiky. Ti, co nežijí v stereotypu jako rodiče, nemají šanci přežít. Hra nenabízí žádné smíření. Ti, kteří se pokouší změnit zavedené denní rituály a navíc přemýšlí o svém životě a rozhodnou se žít jinak, musí skončit špatně. Viktor (a vlastně i Jirka) zde vystupují jako cizinci-vetřelci, jež mají velký podíl na tom, že se v rodině rozvíří otázky, na kterých už dávno ležel prach. Vstoupí na území, kde se nemají dít „nepředvídané věci“. *Matka*: „*My na to ale nejsme, copak je to nepředvídanost, já nevím...*“ (s. 228), a rozpoutají tak dlouze potlačované pocity. Viktor, byť stojí na druhé straně než rodiče a jejich kanár, přežije. A to snad i proto, že vlastně celou dobu stojí tak trochu mimo dění. Je spíše jakýmsi pozorovatelem, i přesto že se stane vlastně hybatelem děje a částečně se na něm i podílí. Pokojíček je jediným místem v bytě, které není nebezpečné. Pro Marii je úkrytem, pro Jirku útočištěm, kam se na chvíli schová před rodiči a kde se Marii svěří o tom, že se chce zabít (což také udělá). Ve chvíli, kdy Marie opustí pokojíček, tak Lídinou rukou zemře. Lída pak zahyne rukou Viktora.

Zajímavým prvkem je téměř pravidelné použití tří teček. Celá hra se tedy nese v rytmu tohoto staccata. Tři tečky v tomto případě však ani neznázorňují nepřetržitou mluvu, jako spíše myšlenky a obrazy, které na sebe často nenavazují, naopak se přímo kříží, u některých postav obzvlášť (u otce) se mísí dokonce komentáře stávající situace se vzpomínkami z minula, či spíše s vysněnými představami něčeho, co se nikdy nestalo. Všechno to však přerůstá více méně v nesmyslné plácání o zbytečných věcech, v jakousi bezpředmětnou samomluvu

postav. Dialog postav se tak stává prázdným, o ničem. Sdělení se vytrácí. Dialog přestává fungovat. Stává se z něj množství osamocených monologů jednotlivých postav promlouvajících na „své“ téma. Syntax ve hře je založena na fragmentárnosti, útržkovitosti. Promluvy postav nejsou souvislé výpovědní celky. Postavy své výpovědi skládají často v jednočlenné věty bez slovesa, navíc kupí přes sebe fráze, hesla a jakési útržky z minulosti, které jim zrovna vytanou na mysli. Přetržitá syntax a frázování pomocí tří teček je zde sémantickým gestem (J. A. Pitínský, 2001: 129).

*„Jeho věci jsou pro mne sepsaným strachem z lidí. Jsou to chasidské modlitby, které když člověk vyřiká, bojí se mň. A jejich krutost je shovívavá. Nemyslím si, že by někdo uměl v českém jazyce říci a vyřikat tajnosti lidských vztahů lépe než on...“* (Lébl, 1999: 267). Pitínský velmi specificky pracuje s prostředky nespisovné češtiny, které místy kombinuje s nářečními výrazy. Jazyk postav *Pokojíčku* je maximálně nespisovný, přizpůsobený běžné mluvené řeči. Jazykové vyjadřování postav však také slouží k jejich charakterizaci, vyjádření schopnosti se vyjadřovat a komentovat.

Zde bych navázala analýzou dalšího dramatu, které s Pitínského *Pokojíčkem* do značné míry komunikuje. Je jím drama nazvané *Krysa*, které **Lenka Koliňová-Havlíková (\*1970)** napsala (jako svou první a zatím poslední původní hru) v roce **1999** během svého pobytu v lázních, kdy: *„Chodila jsem na procházky, neměla co dělat, a tak jsem začala psát...slíbila jsem Jiřímu (Pokornému), že něco napíšu, a už před tím nešlo uhnout. Nejdříve vznikla taková ta realističtější část, pak jsem najednou nevěděla, jak dál – no a objevila se Krysa.“* (Czesany, 2002: 159). Premiérového jevištního ztvárnění se text dočkal v domácím Činoherním studiu v Ústí nad Labem<sup>33</sup>.

*Krysa* je jednoaktovkou, která je založena především na komentářích hlavní postavy Marie. Tyto „vnitřní monology“ (umístěné v místě scénické poznámky vždy na začátku výstupu) se však postupně mění v dialog mezi ní a novou obyvatelkou jejího pokojíčku – Krysou, jež vylezla z odpadkového koše. *Krysa*, stejně jako Pitínského *Pokojíček*, se odehrává za zdmi uzavřeného bytu, jenž je v obou

---

<sup>33</sup> Lenka Havlíková-Koliňová zde působila v 90. letech jako dramaturgyně.

případech místem „rodinného krbu“, nebo lépe rodinného kruhu, v jehož útrobách se dějí zločiny, zatímco navenek se hraje komedie pro sousedy o šťastné rodině. S Pitínského *Pokojíčkem* má tato hra společného mnohem více než jen jméno hlavní postavy Marie, a to právě celou výše zmíněnou situaci. Marie se utápí v nekonečné samotě a opuštěnosti. Kolem ní se odehrávají běžné banální rodinné situace (večeře, televize, půjčení svetru od sestry atd.). Marie se však čím dál víc uzavírá sama do sebe a od tohoto zmíněného světa banalit se zcela distancuje a nahlíží jej ze svého útočiště. Tím více jí dění za zdmi dokáže iritovat, jelikož ona se už onoho banálního života neúčastní. Stává se pouze jeho pozorovatelem.

Rodinné vztahy jsou do značné míry vyprázdněny. Navenek stále nějak fungují, ale jen proto, že se to tak nějak očekává od okolí. Otec neustále sleduje televizi, chodí „na jedno“ anebo si „dává šlofika“. Matka se sice snaží o jakousi komunikaci, ta ale většinou selhává a zůstává bez odezvy. Jediný, s kým vypadá, že Marie komunikuje normálně a o běžných věcech, je sestra. Ale i to skončí ve chvíli, kdy se Marie izoluje do svého a Krysina světa, kam už nikoho nepustí, a vše, co je mimo něj, jí nedává smysl a je vlastně k ničemu. Rodina s Marií postupně ztrácí trpělivost a nakonec rezignují na jakoukoliv komunikaci. Marie stále víc a víc upadá do stavů úzkosti a deprese, ze kterých nakonec není cesty zpět. Vytvoří si svoji schizofrenickou představu Krysy (případně se Krysa stane Mariinou součástí). S ní rozmlouvá a Krysa se pomalu stává jedinou bytostí, se kterou je Marie schopná mluvit a již důvěřuje.

Jako velmi důležitá se mi zdá autorská poznámka ihned na začátku hry: „*Texty uvozující jednotlivé výstupy obrazu, jsou Mariiným komentářem.*“ (s. 163) Z těchto vstupních komentářů se dozvídáme, co se v Mariině nitru odehrává. Navozuje atmosféru něčeho skryvaného, skrytého, nevyřčeného, ale silně vnitřně prožívaného. Už v prvním obraze a prvním výstupu se objevuje věta „*Ještě chvíli bude a já se zblázním*“ (s. 164), která předznamenává Mariin duševní stav. Prostřednictvím těchto niterných komentářů se Marii a jejímu problému přibližujeme – autorka tak vědomě navazuje přímý kontakt se čtenářem či divákem.

Ústřední motiv nalézáme již v samotném názvu hry. Na otázku, kdo je Krysa, autorka odpovídá: „*Něco zevnitř, k čemu se postava Marie může obracet.*“

*Nesnesitelná osamělost vede k tomu, že se něco musí stát, že se někdo musí objevit. Přijde Krysa a, ať je to cokoliv, je to to jediné, co Marie má, je to vztah.*“ (Czesany, 2002: 159). Krysa je tedy součástí Marie. Marie se skrz Krysu prezentuje – prostřednictvím dialogů Marie s Krysou se dostáváme k podstatě jejích problémů a úzkostí. Krysa s Marií skutečně navazuje kontakt a vytváří vztah, ale postupně si Krysa Marii čím dál více ochočuje a dokonce ji i citově vydírá, ve chvíli, kdy má pocit, že se jí Marie dostatečně nevěnuje. Krysa nabývá lidských vlastností. Na vztahu Marie s Krysou můžeme také pozorovat více se rozvíjející nemoc u Marie (přijmeme-li interpretaci hovořící o Mariině schizofrenii – L. Kolihová-Havlíková tuto možnost v podstatě nevylučuje). Lze však také uvažovat o kafkovské proměně, kdy Marie, považující sama sebe za méněcennou, se v krysu promění – tedy v bezpohlavní zvíře, jež nenese žádné stopy ženství (Jungmannová, 2009). Krysa je atributem zrady a něčeho odporného a špinavého. Čím více se Marie s Krysou sžívá (obědvá s ní, povídá si s ní, hraje s ní karty...), tím víc se oddaluje reálnému světu. Mariin a Krysin pád do podzemí – odpadního potrubí – je paralelou jejího konce v blázinci. Závěr vyznívá velmi skepticky. Hra nepřipouští jakoukoliv možnost východiska z nastalé situace. Kolihová-Havlíková říká: *„Je tu samota, zahlcenost dnešním světem, tvrdší podmínky, ve kterých člověk jakoby musí obstát, a nebyl na ně připravený, musí v sobě najít určitou míru agresivity, aby mohl ve světě žít...“* (Czesany, 2002: 132).

Důležité je samozřejmě prostředí pokojíčku, ve kterém se vesměs celá hra odehrává (obraz třetí není nijak specifikován, pouze jeho 4. výstup se odehrává v potrubí). Pokojíček je zde opět jakousi oázou, kde je stále ještě možné se nadechnout a kde je možné se distancovat od zlého a nepochopitelného světa kolem. Další motivy – bláznovství, deprese, splín, pláč, úzkost, prázdno a ticho – v sobě zahrnují nevyhnutelnost stále rostoucí schizofrenie (či psychózy obecně zastupující Mariinu nechuť k existenci v „normálním životě a světě“, v němž se ji všechno jeví jako vyprázdněné). Prázdnota, ve které by se člověk utopil. Propadání se do hloubek, ze kterých nelze vyšplhat zpět na světlo, bezvýchodnost, nicotnost běžných věcí (symbol odpadního potrubí, ve kterém Marie a Krysa skončí).

Hra je rozčleněna na tři obrazy. Její děj se odvíjí nejprve pozvolna, v podstatě se jedná o jakési filmové střihy, úryvky z děje běžného dne v jedné rodině. Je jako by vytvořena z „pěny“ banálních momentek – situací (Švejda, 2000: 81). Sledujeme pouze úsečné rozhovory mezi matkou Marií, případně sestrou a Marií (otec a Marie spolu „hovoří“ pouze jednou – pronesou pouze několik holých vět). Tempo se zrychlí až ve chvíli, kdy Krysa vylézá z koše. V ten moment se zcela přesouváme do „Mariina světa“, jediné, co se na scéně odehrává, jsou rozhovory mezi Marií a Krysou. Všechny ostatní postavy pouze do tohoto světa nakukují, ale nemohou se ho účastnit. Čím dál více se rozhovor Marie s ostatními přesouvá na práh dveří anebo úplně za dveře pokojíčku. Marie se více izoluje a jediný, s kým komunikuje, je Krysa. Text má formu scénáře, tudíž i jazyk využívá určitou zkratkovitost. Jazyk postav je běžný až banální. Až na několik vulgarismů nenese znaky expresivnosti ani metaforičnosti. Jediné metaforické texty jsou úvodní Mariiny komentáře, úvahy.

Poslední hrou této kapitoly je drama **Marka Pivovara (\*1964)**<sup>34</sup> s názvem *Nezdárný syn (1997)*. Ten se k napsání této hry inspiroval novelou Renate Raspové<sup>35</sup> z roku 1967<sup>36</sup>. Autor sám říká, že téma této novely mu v hlavě leželo více než 15 let a že od té doby, co si ji na gymnáziu přečetl, se zabíral myšlenkou jejího zdramatizování či zfilmování. Říká: „*Text mě uchvátil atmosférou absolutní tísně, vzduchu, který už se nedá ani krájet, ale snad jen vyhodit do povětří, chápal jsme Bruna, který tuší a možná i ví, ale nikdy se neodhodlá (...) ale jako v každém člověku dřímou všechny duševní choroby a deviace, všechny ctižádosti a ušlápnutost, velikost i nízkost, dříme v každém z nás i kousek Bruna. A samozřejmě taky kousek Strýce, Matky i manželů Hálových.*“ (Pivovar, 1997: 27, 28). Hra měla premiéru 22. listopadu. 1997 ve studiu Beseda v Klicperově divadle v Hradci Králové, a to v režii Vladimíra Morávka.

*Nezdárný syn* se odehrává v jedné rodině, která se rozhodne, že Bruna využije ke splnění svých ambicí – zasadí ho do květináče. Drama má atmosféru absurdní

---

<sup>34</sup> Dramaturg, režisér, dramatik; je autorem několika divadelních her a podílel se jako dramaturg na vzniku mnoha inscenací, mnohdy současných her.

<sup>35</sup> Renate Raspová (nar. 3. 1. 1935 v Berlíně), německá spisovatelka.

<sup>36</sup> V něm. originále *Ein Ungeratener Sohn*; přel. do češtiny v roce 1969.

dramatiky šedesátých let, nicméně s příděchem současnosti, a to především v jazyce. Podstatné ale je, že hra reflektuje manipulování s životy ostatních lidí, v tomto případě rodičů se synem (otec je zde nahrazen „strýcem“ – pravděpodobně novým, nevlastním otcem; hra má ještě další rozměr psychického týrání Bruna, kdy matka se strýcem se oslovují „kocourku“ a „kočičko“ a před Brunem nahlas vyjadřují své sexuální potřeby). Žijí představou o svém ideálním potomkovi a dělají vše proto, aby jejich vlastní nesplněné životní ambice naplnil on. Strýc s matkou vyberou vhodné slunné místo v zahradě, kde si hodlají vypěstovat svého Bruna. Strýc: „*Tohle je nejlepší místo na zahradě. Asi budeš muset nejdřív do květináče, ale o to se teď nestarej. Ukaž nohy. Chodidla! Musí být růžová, bez poskvrnky. Žádná ztvrdlá kůže, jinak nepustíš kořeny.*“ (s. 5) Strýc vypracuje podrobný harmonogram, jak bude Bruno cvičit (spíše nacvičovat různé pozice, jak vydržet hodiny stát bez pohnutí) a co bude jíst – prakticky nic – Bruno: „*Jak se porce na mém talíři zvolna, ale neúprosně zmenšovaly, pochopil jsem, že je žádoucí, abych neměl hlad.*“ (s. 9) Odhlásí Bruna ze školy a uvězní ho doma. Čas od času mu matka tajně nosí jídlo. Když konečně nadejde „den D“, omotají rodiče Huga obvazy a dlahou a přelepí mu oči páskou. Sousedům začne být divné, že Bruna dlouho neviděli a navíc si všimli, že Brunova matka zalévala zahradu úplně červenou vodou, a Brunovi se také podařilo odeslat dopis, ve kterém napsal, že je v tísní. Sousedi jsou přesvědčeni, že strýc s matkou Bruna zneužívají a týrají. Po tomto incidentu se rodiče rozhodnou, že Bruno půjde zpět do školy a oni odjedou pryč – do Benátek. Bruno však nechce, aby odjeli, strýc si to vyloží jako jeho vůli pokračovat. Nakonec strýc i s panem Hálou (sousedem) Bruna zasadí. Sousedi se bez jakéhokoliv komentáře stávají součástí celé akce, participují na ní. Když se však strýc rozhodne Bruna zastříhnout (ustříhne mu ruku v zápěstí), experiment ztroskotá. Závěr je jasný: jediný, kdo na tom nese vinu, je Bruno. Otec říká: „*Já mám svědomí čisté. Chyběla mu píle a neměl ani vůli.*“ – Soused Hála odvětlí: „*Byl to zajímavý vědecký experiment. Jenže když objekt nechce spolupracovat, na to je pak celá věda krátká*“ (s. 21) Bruno odmítne umělou ruku a místo ruky si nasadí kleště. Po více než dvaceti letech vidíme Bruna, který se nechá obskakovat starými rodiči, a když mu lezou na nervy, pohrozí jim svými kleštěmi. Bruno: „*Brzy očekávám první výsledky.*“ (s. 22) Rodiče zaujmou cvičební pozice, které kdysi trénovali oni na Brunovi.



*Nezdárný syn* využívá prvky absurdního dramatu s prvky coolness dramatiky. Pivovar kombinuje groteskní prvky s metaforickými až surreálními prvky. Hra je do jisté míry textem klasickým, a to výstavbou i jazykem. Repliky jsou v absurdním duchu rozehrávány se samozřejmostí, bez překvapení. Brunovo zasazení do květináče není šokujícím vyústěním banální situace, naopak je s důkladností a pečlivostí plánováno do posledního detailu. Jazyk je místy až básnický, některé promluvy vykonavatelů zla připomínají promluvy pana Kopfrkingla ze *Spalovače mrtvol* ve chvílích, kdy se schyluje k nějaké brutální skutečnosti. Byť je text „pouhou“ dramatizací prozaického textu německé autorky, podařilo se Pivovarovi ve své hře aktualizovat téma manipulací a zločinů odehrávajících se přímo uvnitř rodiny.

### 3.3 Žena a rodina

V této kapitole se budeme věnovat dramatům, ve kterých postava ženy stojí v samotném středu rodinné situace či konfliktu.

Krátce se zde zmíníme i o dramatu dřívějším, které, byť svou dobou vzniku nepatří do této kapitoly, je možné považovat za jakousi předzvěst české rodinné coolness dramatiky – *Matka* **J. A. Pitínského (\*1955)**. Pitínský se zmiňuje o tom, co se stalo podnětem k napsání Matky: „*Odjel jsem tehdy do Brna na víkend domů k rodičům. A oni: jez, seš takový hubený, a co tam v tom Brně děláš, a určitě nic nejíš a chodíš tam po hospodách... A chtěli mě ládovat jídlem.*“ (Reslová, 1995: 46) Po tomto „zážitku“ prý Pitínský napsal první krátký groteskní dialog, ve kterém se chudý vandrovník vrátí domů k rodičům a oni ho začnou překrmovat, až nakonec umře. Později, v roce **1985**, napsal poslední dialog, dialog Matky a Zobana. Měl tak hotový začátek a konec hry, zbytek prý dopsal během jednoho týdne. *Matka* se vyznačuje především výraznou stylizací projevu, zvláště jazykového. Jazyk je systematicky deformován, a to pro potřebu vytvořit jakousi proletářsko-ideologickou novořeč, která bude čerpat z dialektu, slangu a politické frazeologie. (Hořínek, 2001). *Matka* je ve své podstatě bojem o holý život. Celé drama, stejně jako i *Pokojíček*, je nesen v matriarchální atmosféře. Pitínský říká: „*Matka přirozeně vytváří roli pečovatelky a přitom jakési despotické osobnosti. Musí strážit. A kdo je na věži, někde na stráži, to není leckdy moc sympatický tvor...*“ (Reslová, 1995). Hra

byla poprvé uvedena 24. března 1995 v Činoherním studiu Ústí nad Labem, a to v režii Jiřího Pokorného.

Dále se budeme zabývat dramatem **Ivy Klestilové**, tentokrát s názvem ***Zisk slasti***, kterou napsala v roce **2000** a která byla poprvé uvedena v rámci scénického čtení 7. října 2000 na festivalu Les divokých sviní v Činoherním studiu Ústí nad Labem. Drama je intimní ženskou hrou, jejíž hlavní postavu sama autorka privileguje již v samotné úvodní poznámce: „*Ona je hlavní postavou. Ona určuje, jak to všechno bude.*“ (s. 327) Zároveň je Žena jedinou postavou, jež je opatřena autorskou charakteristikou. „*Ostatní postavy at' odpovídají svým jménům.*“ (s. 327) Naznačuje tedy již v samotné scénické poznámce, že žena bude hlavní postavou, skrze níž se bude vyjadřovat k ostatním postavám. Nic se od nich se vlastně neočekává. Nejsou důležití, důležité je to, co s nimi udělá ona. Klestilová v rozhovoru pro A2 uvedla: „*Jsem žena a píšu o ženách. O jejich postavení nejen ve společnosti, ale i v rodině. O jejich sexualitě. Vášni. Touhách. Zklamáních. A nejsou to veselé hry.*“ (Ljubková, 2006).

V *Zisku slasti* je opět již mnohokrát zmíněná uzavřenost mezi čtyři stěny pokoje. Hra nás zavádí do situace, kdy se Žena zrovna se svým manželem přestěhovala do nového bytu. Drama začíná scénou, ve které se Žena houpe v křesle (ostatně jako po celou dobu dramatu) a setkává se se svou mrtvou matkou; ta má obličej klauna, jakousi posmrtnou masku. Utopila se na maškarním bále. Žena: „*Matka ležela v tom rybníku aspoň dvě hodiny a ta svinská barva nepustila. Ani jsme v kostele nemohli otevřít rakev. Představte si, Doktore, poslední rozloučení a z rakve na vás kouká klaun. Směšné, že?*“ (s. 363) Role matky a dcery je zde zcela zřetelná. Matka dceru komanduje, opravuje ji a říká jí, co nemá dělat. Tématem hovoru se stane i otázka nepochopení – matka tvrdí, že dcera s ní mluví schválně takovým způsobem, aby jí matka nerozuměla. Matka využívá klasické rodičovské výhrůžky: „*Nebud' drzát, nebo ti jednu vrazím. Co tam sedíš jak lemra? Nemáš co dělat?*“ (s. 330) Marně jí dcera vysvětluje, že se jí prostě nechce nic dělat. Stejně jako ve hře *Minach* se zde objevuje ono NIC, jakási pasivita ve světě, kde všichni něco chtějí a žijí neustálým bojem o něco.

Na scéně se objevuje manžel Ženy – aktivní, do všeho a vším nadšený muž, posedlý představou toho, kolik dětí budou spolu s Ženou v novém bytě mít (protože teď je na to ideální situace) a na kterých místech budou toto dítě „připravovat“: Muž: „*Ručičky tomu našemu miminku vyrobíme v kuchyni, nožičky v koupelně, bříško v hale, hlavičku v dětském pokoji a stoprocentně to klapne v posteli.*“ (s. 340) Chrlí ze sebe množství informací, které však Žena nevnímá. Jako by Žena byla uzavřena v nějakém vakuu, které ji odděluje od světa kolem. Komunikuje zásadně s lidmi, kteří se ji zjevují (jako její mrtvá matka či mrtvý farář). K Ženě do bytu přicházejí postupně sousedé, aby ji „pomohli“ se v novém prostředí aklimatizovat a také aby se o ni starali, když je teď prý v požehnaném stavu („*Říká se to...*“) – místo toho ji však svěřují své problémy a příběhy. Na závěr přichází doktor, který Ženě přivodí orgasmus. Od této chvíle se Žena začne chovat „normálně“, s manželem opět komunikuje a KONEC DOBRÝ – VŠECHNO DOBRÉ, jak cynicky praví konec hry.

Hra nabízí pohled do nitra ženy, která se na jedné straně nemůže vyrovnat se ztrátou matky, na straně druhé se s ní jako s osobou nedokáže smířit a odpustit jí; prochází manželskou krizí a také krizí své vlastní osobnosti; není si jistá, zda je připravená na mateřství, které je od ní vyžadováno společností. Také (opět jako mnohá již zmíněná dramata) tematizuje nemožnost komunikace, rolí v rámci partnerství a rodiny, očekávání ze strany nejbližších i společnosti.

Zcela jiným zobrazením žen v rámci rodiny je divadelní hra z roku s názvem ***Ženy a panenky (2009)***; je pokusem **Arnošta Goldflama** o portrét žen různého věku, které představují pět generací žen v jedné rodině. Autor v poznámce ke hře uvádí, že by byl rád, aby jejich věk byl znázorněn v opačném směru (tedy aby nejstarší roli prababičky hrála nejmladší herečka atd.)

Každá z postav má představovat jistý pohled na život ženskýma očima. Ten je podmíněn jejich věkem, přístupem k životu a zkušenostmi. U nejmenší Hedušky (která jediná má jméno, ale je stále uváděna jako Žena 1) se ocitáme ve světě dětských snů a fantazie, u pubertální dívky (Žena 2) pak s odmítáním a popíráním všeho, co souvisí s rolí matky a jakékoliv autority, žena ve středním věku (Žena 3) představuje frustrovanou, ukřivděnou a dle jejích vlastních slov obětující se osobu, jejíž matka (Žena 4) se za ni stydí a říká, že ji snad ani nezná; ta sama je však

poněkud zmatená, používá cizí slova, kterým nerozumí, a má tendenci všechny poučovat o své pravdě. Nejstarší je zde prababička (Žena 5), velmi stará žena, která se ve svých vzpomínkách vrací k ne příliš šťastnému dětství, kdy neměla co jíst, nesměla mít panenky a kterou zneužíval její otčím. Poslední „ženou“ je panenka Heduška (jmenuje se stejně jako Žena 1). Ta promlouvá jakoby mimo čas a prostor, ostatní ženy ji slyšet nemohou, ale přesto jako by byla mluvčích všech žen dohromady. Ona může vyslovit to, co se ostatní vyslovit neodváží, ale nikdo ji neslyší a vlastně jí nikdo nemůže pomoci. Hra se týká ženské otázky v tom smyslu, že se pokouší odhalit jejich možná trápení. To však ne příliš funguje. Budí spíše dojem jakéhosi klouzání po povrchu. Dotýká se však, a to mnohem lépe, tematiky rodinné. Ženy nejsou schopny jakéhokoliv vzájemného porozumění a pochopení, jedna druhou nevnímá a neposlouchá. Ani jednu nezajímá, co tu druhou trápí. Dialog zde nefunguje. Jedná se spíše o jednotlivé monology dané vedle sebe, zoufalé výkřiky každé z nich. Jediné dialogy, které vykazují rysy rozhovoru jsou ty, ve kterých se Ženy osočují či hádají.

V závěru dochází k hádce i fackování prakticky mezi všemi ženami. Následuje výstup Panenky, který je dokonce ve verších. Závěrem se všechny ženy probouzí ze spánku, poslední repliky každé z nich symbolizují jejich postoje k dění kolem a k vlastnímu životu: Žena 1: „*To jsem se ale pěkně vyspala. A kdepak jsou moje panenky?*“ Žena 2: „*To jsem snad spala nebo co? Přeci nejsem tak blbá, abych za dne spala, nebo jsem?*“ Žena 3: „*No, nakonec mám taky právo si odpočinout, to mi nikdo nemůže upřít.*“ Žena 4: „*Požehnaný spánek... Dostali jsme spánek do vínku...*“ Žena 5: „*Jako bych byla mladé děvče... Sil mám hodně a může se hýbat, jak chci. I tancovat bych mohla, kdybych chtěla.*“ (s. 54) Hra končí tím, že Panenka obživne a všechny v tu chvíli neživé Ženy zalije krví a pohřbí. Jejich role se zcela obrátí. Panenka již není jen objektem, se kterým si kdokoli může dělat cokoliv. Teď jsou to Ženy, které se stanou hračkou k pohřbívání. Hra odkrývá krutou stránku mateřského citu, který se vyvíjí a který se časem může stát pouhou manipulací a nadvládou.

Asi nejnovějším textem, který zde zmíníme je hra, která získala druhé místo v dramatické soutěži o cenu Alfréda Radoka za rok **2010**. Je jím slovenský text autorky

Ivety Horváthové<sup>37</sup> s názvem *Rodinné blues*. Hra také obdržela cenu Zlatá divadelní žába, kterou vyhlašuje sdružení Žába na prameni<sup>38</sup> a je určena hrám, jež reflektují genderové téma. Horváthová o tématech svých dramát říká: „*Začala som si viac uvedomovať, kto som a prečo som taká, aká som. Väčšinu modelov správania som prebrala automaticky z rodinného prostredia bez toho, aby som ich podrobila skúmaniu a vedomému prijatiu. Určilo to manželský život a výchovu detí.*“<sup>39</sup> *Rodinné blues* je sondou do jedné rodiny, kde všichni členové procházejí nějakou osobní krizí a jejich komunikace postupně stagnuje, až se stává prakticky nemožnou.

Matka se utápí v pocitu svého stárnutí a nedokáže se smířit s tím, že děti už nejsou dětmi, a uvědomuje si, že by měla začít žít opět sama za sebe, a ne skrze své potomky. Avšak po dlouhých letech strávených právě péčí o svou dceru a syna je nucena se opět zabývat svým vztahem k vlastnímu manželovi. Stává se však čím dál více psychicky labilní a naopak se od veškerého dění v rodině distancuje. Její apatie dochází tak daleko, že není schopna vylézt z postele a odmítá s kýmkoliv komunikovat. *Matka: „Rozhodla som sa, že už nikdy nevstanem z postele... Nevstanem a nebudem sa pozerat', čo sa z nás a z mojich malých zlatých detí stalo.“* (s. 12) Když odmítá splňovat „manželské povinnosti“ i „povinnosti matky“, otec ji obviní z nevěry a ze sobeckosti. Nakonec rozhodne jako „hlava rodiny“ o tom, že domácí povinnosti bude vykonávat dcera jakožto jediný ženský prvek rodiny. *Otec: „Uprac to. – Dcéra: Prečo já? Prečo nie on (na brata). Nech to spraví on! – Otec: Neodvrávaj. Keď matka nemôže, ideš ty. – Dcéra: A čo vám odpadli ruky? Prečo mám riadiť já tento binec? A čo budete robiť vy? Vyvaľovať si šunky?“* (s. 11) Manželská krize je provázena výčitkami, zlobou a obviňováním druhých za špatnou výchovu dětí. „*Naučila si deti klamať. Pretvarovať sa. (...) Prestala si so mnou*

---

<sup>37</sup> Vlastním jménem Škripková. V současné době působí jako dramaturgyně a scénaristka v Bábkovém divadle na Rázcestí v Banské Bystrici, od r. 1992 je také jeho ředitelkou. Věnuje se dramatické a literární tvorbě pro děti a dospělé. Realizovala také několik divadelních projektů věnovaných genderové problematice, která také tematicky převažuje v její dramatické tvorbě.

<sup>38</sup> Více informací o tomto sdružení na <http://www.zabanaprameni.cz/o-nas>

<sup>39</sup> Fetišistky – rozhovor s Ivetou Horváthovou. *IŽurnál* [online]. 23.1.2008, 01/2008, [cit. 2011-07-28]. Dostupné z WWW

<[http://www.izurnal.sk/index.php?Itemid=43&id=2033&option=com\\_content&task=view](http://www.izurnal.sk/index.php?Itemid=43&id=2033&option=com_content&task=view)>.

*spávat. Do všetkého medzi nami si zatiahla deti.*“ (s. 15) Jejich spor se přenáší do celé rodiny a narušuje i vztah sourozenců.

V této hře se (stejně jako v některých předcházejících) objevuje typický ženský prvek – motiv kočky. Ta se nečekaně objeví v hotelovém pokoji, který otec zaplatil pro rodinu, aby se usmířila. Kočka na něj útočí, otec si tyto útoky vztáhne na sebe jako útok za strany matky. Jako by ona na něj kočku poslala, anebo jako by se do ní sama vtělila. Komunikace nefunguje, jediným momentem, kdy spolu postavy souvisle hovoří je přes skype a mobilní telefon (který umožňuje nastavení skrytého čísla, takže se otci podaří dceři dotelefonovat). Postavy se zmítají mezi různými moderními komunikačními prostředky (mnohdy i několika telefony, které používají v jeden stejný okamžik). Neochota se poslouchat, navzájem tolerovat a neprosazovat jen sám sebe se stává jedním z aspektů, které směřují děj k úplnému rozpadu rodiny.

Hra je částečně smutným, částečně děsivým obrazem vyprázdněnosti mezilidských vztahů a nemožnosti osobní komunikace (a ne pouze prostřednictvím nejrozumnějších sítí). Její konec, který je vpravdě smířlivý a pozitivní, nepůsobí příliš věrohodně. Na rozdíl od her např. Jana Antonína Pitínského nabízí určité východisko, na druhou stranu náhlé usmíření u stolu plného jídla a pití a šťastně šťebetajících dětí i rodičů působí spíše ironicky.

### 3. 4 Archetypální rodinné drama

Speciálním typem dramatu, které si vyžádalo vlastní kategorii, je hra **Markéty Bláhové *Pastička* (1995)**. Obě zde zmíněné autorčiny hry (tedy i *Podzimní hra*) mají pro divadlo ne úplně běžné prostředí – les, toto prostředí je blízké především pohádkovému dramatu a pohádce. Les a volná příroda obecně umožňují vytvořit prostředí pro jiné vnímání.

*Pastička* nese příznačný podtitul *komedie z lesa*. Autorka ji doporučuje hrát *zostra jako grotesku*. Umístila se na druhém místě v dramatické soutěži o cenu Alfréda Radoka v roce 1995. Stejně jako *Podzimní hra* je i drama *Pastička* zahaleno do jakéhosi pohádkového hávu. Tento pohádkový podtext se však stává jejím základním myšlenkovým i výstavbovým prvkem – postavy v ní jsou spíše než konkrétními charaktery jistými archetypálními typy. V jednom tajemném lese se

následně potkává hned několik postav, které nemají ani minulost ani přítomnost, jako by pouze prezentovaly určité lidské typy, které prožívají lásku, nenávisť, touhu po pomstě a zesměšnění druhého, soucit i žárlivost. To vše nám nepřímou podhalují jednotlivé obrazy odehrávající se v tomto podivném lese, ve kterém nechybí myslivec a vlkodav, dvě zabloudilé sestry i nevlastní otec, který jim našel novou maminku. Anebo je to všechno jenom hra na les, myslivce atd. Mužství a mužské postavy jsou zde opět (stejně jako ve hře I. Klestilové *3sestry*2002.cz) zesměšňovány.

Atmosféru pohádky umocňují zmínky o některých pohádkových postavách (Smolíček Pacholíček), o tajemných bylinách a koření, aspektech pohádkovosti obecně (*čarodějny vlasy, krásný pták s ohnivými křídly, skleněný zámek*) a četné parafráze lidových říčení a básniček: „*Hajej můj tatínku – mráz kolem běží – led padá do očí – do pusy sněží. Zamrzneš tatínku – zamrzneš docela – pláčeš si do vousů – a já jsem veselá*“ (s. 243) Markéta Bláhová dala své hře motto „*Když se lišky dostanou do pasti, ukousnou si nohu. Co si mají počít ubohé dívky?*“ Hra je do jisté míry feministickou hříčkou a hříčkou obecně – a to především jazykovou. Nejen, že v ní kombinuje poetizovaný jazyk, vulgarismy a veršované pasáže, ale navíc se vše odehrává v eroticky laděné atmosféře lesa. Je zde zobrazen motiv rodinného původu i sesterské sounáležitosti.

Tento výčet samozřejmě není, ani neměl být úplným seznamem všech rodinných dramát posledních 20 let. Jeho smyslem mělo být spíše přehledné zmapování hlavních tendencí a poukázání na různost zobrazování rodinného tématu v této specifické oblasti českého dramatu.

Některé texty, které by bylo možné do této skupiny řadit, jako např. hru Alice Nellis s názvem *Záplavy* či text Jaroslava Rudiše a Petra Pýchy *Léto v Laponsku*, nejsou do této práce zařazeny z důvodu, který je částečně subjektivní. Domnívám se, že jejich analýza by nijak nepřispěla k zobecnění, které mělo být cílem této diplomové práce, a to proto že nepřinášejí do rodinného dramatu nic nového ani zajímavého.

Rodinné tematiky se pak samozřejmě do jisté míry dotýkají i jiné současné texty jako např. texty Davida Drábka (*Akvabely* či nejnovější text *Jedlíci čokolády*), vesnická dramata *Doma* a *Nevěsta* Martina Františáka či *Nahniličko* Jana Krause. Rodina je zde spíš výchozím prostředím než hlavním tématem. A řadit všechna dramata, která se odehrávají v rodině, mezi dramata rodinná by nedávalo smysl. V podstatě bychom tím tuto kategorii úplně znehodnotili.



## 4. SPOLEČNÉ ZNAKY SOUČASNÝCH RODINNÝCH DRAMAT

Byť jsou zmíněná dramata do značné míry formálně odlišná, lze u nich vysledovat některé podobné rysy, které souvisí se společným tematickým východiskem destrukce rodinných a mezilidských vztahů. Všechny zmíněné hry spojuje sevřenost situace, vztahů i prostředí. Rodinný kruh je často jakýmsi bludným kruhem, kde se malý svět rodiny stává ohniskem krutosti a zla. V následující části se pokusíme na tyto společné motivy poukázat, charakterizovat časoprostor, zobecnit charakteristiku postav i společné jazykové prvky, přičemž zohledníme i funkci scénických poznámek a výstavbu dramatického děje.

### 4. 1 Žánrové označení v titulu (případně podtitulu)

Již samotný název dramatu často obsahuje informaci o žánrovém zařazení hry. Autor tím vlastně naznačuje, o jaký typ dramatiky v jeho hře půjde. Nesetkáme se tu ale s označením velkých žánrů tragédie, tragikomedie či komedie.

Označení využitá v moderních dramatech směřují spíše k drobným útvarům: *krátká báseň o dešti* (Pokojiček J. A. Pitínského), *komedie z lesa* (Pastička M. Bláhové) nebo *anekdota* (Vařený hlavy M. Horoščáka). Častým prostředkem je ovšem také ironie – jako například u *Matky* J. A. Pitínského označení *sociální drama*. Jediné opravdu klasické označení nalezneme u hry M. Uhdeho – *komedie o dvou dilech*. (Opět se nám zde potvrzuje skutečnost, že Uhde z našeho výběru současných rodinných textů formálně vybočuje.) Iveta Horváthová pojmenovává žánr přímo v titulním názvu své hry – *blues*. Iva Klestilová zase ve své hře *Minach* přímo označí, pro koho a o kom je psána, a navíc přidává (i ve hře *Zisk slasti*) citáty ze S. Freuda.

### 4. 2 Téma, motivy a symboly

Za jeden z ústředních motivů lze považovat pocit vykořeněnosti, samoty a odcizení. S těmito pocity úzkosti jsou úzce spojeny i motivy bláznovství, které se často objevují v souvislosti s mezigenerační neporozuměním: do kontrastu se tu dostává generace před revolucí a po ní, nemožnost přizpůsobit se nové situaci (stará generace) a naproti tomu neschopnost najít vlastní identitu (nová generace).

Dalším z motivů – objevujícím se ovšem nejen v současném dramatu rodinném – je nefungující komunikace, nezáměr o to, co říkají ostatní (vyprázdňení jazyka jako prostředku ke komunikaci), nedorozumění a neporozumění, neslyšení se. Jazyk nefunguje jako prostředek k dorozumění, ba naopak – se stává tím, co často k nedorozumění a k odcizení vede. Touha druhému porozumět se někdy sice objevuje, ale s ní zároveň i zoufalá nemožnost porozumění dosáhnout („*strašně bych tě chtěla pochopit*“), anebo naopak výčitka, že člověk mluví schválně tak, aby mu druzí nerozuměli. A konečně je to nemožnost, neschopnost nebo neochota promluvit, mlčení jako patologický výraz neztotožnění se s okolím (není nic, co by se dalo říct), anebo jako revolta proti ostatním. Mlčením tak postavy stvrzují nesouhlas s tím, jak ostatní jednají.

S nemožností komunikace souvisí i přehlcenost moderními komunikačními prostředky (mobilní telefon, internet, televize), které dorozumění často ztěžují, nebo dokonce úplně znemožňují. Zejména televize se stává zdrojem informací a tím i tvůrcem názorů postav, které ji s vážnou tváří sledují. Postavy se často dostávají až do stavu, kdy s televizí přímo komunikují, kdy se pro ně stává jejich nejbližším přítelem.

Neméně důležitý je také motiv hry, která hra promění v hru na život a smrt, a motiv hračky, jež se nakonec stane vražednou zbraní. Jinde se zase objevuje motiv hračky – panenky, která obživne a promlouvá za ostatní postavy, nebo tu figuruje jako připomínka dětství, které už skončilo.

Specifický je pak symbol rostlinný a zvířecí (*Nezdárný syn* a *Krysa*). Uplatňuje se často hned v samotném klíčovém tématu hry jako nástroj k zobrazení rodinného problému. Tyto symboly posouvají děj do absurdní roviny, a vytváří tudíž i prostor pro obrazy jakoby z jiného světa. Krysa se zjevuje jako atribut něčeho odporného a v domácnosti nepatřičného, kočka zase jako připomínka přirozených ženských instinktů. Zvířata jsou přitom často zobrazena v oné nereálné rovině – jsou součástí psychotických obrazů některých postav, které si do nich většinou projektují svůj strach a úzkosti. Absurdita někdy více (někdy méně) přechází v černou grotesku, nebo dokonce v hypernaturalistické coolness. Poměrně časté je tedy i balancování na pomezí komedie a tragédie.

V 90. letech dochází v literatuře také k odtabuizování některých témat. Sex se v dramatech stává něčím nezávazným, jakousi součástí wellness programu na odreagování (Grusková, 2004: 21). V souvislosti s novými prioritami společnosti je upřednostňován člověk flexibilní, sociálně nezávislý, do popředí se staví kariéra, peníze a úspěch. Při takto nastavených „hodnotách“ lze jen stěží hledat zdravé zázemí pro partnerský (i přátelský) vztah, natož pro rodinu. Posunutý žebříček hodnot postav tak mění i jejich přístup k věcem i lidem.

Pozoruhodným motivem, který se neustále opakuje a nabývá až jakýchsi fatálních rozměrů, je motiv společného jídla jako něčeho, co je povinné, z čeho se nelze vymluvit. Existuje zde heslo a snad i pravidlo „Když je rodina u stolu, vše je v pořádku“. Rodina kolem stolu „hodující“ nad společným jídlem jako by se stávala symbolem nějaké pokroucenosti. Jako by byla nějakým ideálním obrazem, který je potřeba zachovat pro okolí a často i jako sebeoklamávající aspekt. S tímto rodinným aktem souvisí i motiv oslavy narozenin, Vánoc apod. jako momentů, kdy rodina „musí být pohromadě“.

Prakticky ve všech zmíněných dramatech je všudypřítomná smrt. Je s ní nakládáno různými způsoby, ale prakticky vždy je něčím, s čím si postavy alespoň trochu (někdy hodně) zahrávají. Smrt pro ně není tabu, dokonce se stala součástí jejich nového stylu života: někdy představuje jediný způsob k vysvobození, často útěk, někdy se stává tragickým vyústěním zprvu banální hry. Se smrtí blízkce souvisí i symbol oběti, jenž je v současných rodinných dramatech také přítomen.

Dalšími často se opakujícími motivy jsou: déšť, ptáci, oheň, cesta, návrat domů, nenaplněná sexualita a milostný cit, porušení řádu, po kterém musí následovat trest.

#### **4. 3 Prostor a čas**

Prostor je v dramatech zpravidla neurčený, anebo velmi jednoduchý. I do něj proniká prvek destrukce, izolovanosti a sevřenosti: drama se často odehrává v místech uzavřených (pokojíček – *Pokojíček*, *Krysa*, malý byt – *Spinkej*), temných (les – *Podzimní hra*, *Pastička*; park – nikoliv však městský, ale opuštěný, uprostřed přírody – *Tatka střílí góly*). Někdy se děj odehrává v domě, který se rozpadá a kolem nějž je množství rozbitých a starých nefunkčních věcí (*Nikdy*, *Pláč*). Postavy se těmito

odpadky občas přímo obklopují (*Pěkné vyhlídky*). Dalším prostředím je blázinec (*Krysa*), ve kterém se buď část děje odehrává, anebo se o něm alespoň hovoří. Vedle těchto pojetí se objevuje motiv vězení, a to ve smyslu vězení rodinného nebo osobního, místa, ze kterého lze jen těžko hledat únikovou cestu. Důležitá je domnívám se i všudypřítomná statičnost, neměnnost, uzavřenost prostoru (v malém panelákovém bytě nebo přímo v malém – často dětském – pokoji).

Svět je hrdiny je vnímán jako deformovaný, komplikovaný a rozpadající se místo k žití (Lazorčáková, 2003). Vnější svět je pocíťován jako chaos, v němž se nelze zorientovat, prostor zaplněný, ne-li přeplněný věcmi (konzumnost a posedlost mamonem, kariérou a patřičným postavením v práci a společnosti), místo, ve kterém není nikdy ticho (všudypřítomný internet, mobily, televize).

Prostor, v němž se hry odehrávají, ať už je jakýkoliv, jako by byl pohlcen časem. Věci v něm patří do jiné doby, postavy jsou v něm uvězněny. Ani čas nebývá téměř nikdy specifikován. Jen tušíme, že se děj odvíjí v současnosti anebo v jakémsi bezčasí. Příznačné je tu také neustálé odkazování do minulosti. Toto odkazování a i ona statičnost mohou evokovat Čechovova dramata (a mnohé hry k nim také odkazují). Pokud už je ale čas specifikován, je určen zcela přesně. Dokladem nám může být kupříkladu hra J. Pokorného *Tatka střílí góly*, kde je udáno konkrétní datum (22. 6.), a dokonce i časové rozmezí hodin (*přibližně od dvou do čtyř ráno*). Tímto přesným určením autor komunikuje s tvůrci inscenace, když svou hru umístí do nočních hodin svatojánské noci.

#### **4. 4 Postavy**

Pro většinu postav je charakteristické, že mají jen velmi obecná jména – otec, matka, muž, žena. Tím je zdůrazněna jejich společenská role, která se zdá být často „podstatnější“ než jejich osobnost. Postavy jsou velmi často nezakotvené: nevíme o nich nic bližšího, neznáme jejich minulost. Fungují jako pouhé typy: nejsou nijak charakterizovány, pouze fungují ve své roli a svým jednáním samy sebe prezentují (zvláště prostřednictvím jazyka). Postavy často nemají vlastní identitu, nedokážou najít vlastní místo v dnešní společnosti, která je agresivní a dravá. Pro tato dramata je

také příznačné, že nemají jednu ústřední postavu a téměř nikdy hrdinu – spíše antihrdinu.

O to pozoruhodnější jsou v této souvislosti postavy, jež vlastní jméno mají. Domnívám se, že jejich jména jsou vždy klíčem k dalším symbolům nebo metaforickému vyjádření. Lenka Lagronová své postavy pojmenovává jmény, která svým významem odkazují k víře a bohu (Bohumila, Věra), často je také zdrobňuje, což ukazuje na jejich provázanost s dětstvím a neschopnost dospět (Helenka, Alenka – v tomto případě navíc jména velmi podobná). I Pitínský ve svém *Pokojíčku* pracuje s principem zdrobnění (Maruška, Liduška), které kontrastuje s rázností matky, jež zdrobnilá jména vyslovuje. Jiří Pokorný a Marek Horoščák do svých her umístili postavy poměrně primitivně smýšlejících „týpků“, a ty také patřičně pojmenovávají (Bořek, Kamil, Broněk, Dušan). Naopak Vladimír Fekar ve svých hrách používá jména cizí až exotická, evokující pocit, že se nalézáme v jiném prostředí než v českém (Snježana, Wolfgang, Patti, Sven).

Postavy jsou vystavovány přesycenosti informacemi z okolí (hlavně médií) a ze všech stran je na ně vyvíjen nátlak. Rodiče na své potomky mnohdy aplikují své nenaplněné touhy a jisté vzorce chování, a pokud je jejich potomci nesplňují, odmítnou je. Touha zbavit se dětí je někdy v dialogích přímo pojmenována, případně dokonce ústí do jejího naplnění – ať už vlastní rukou, nebo cizí. Někdy jsou to však děti, kdo jsou vrahy svých rodičů. S tímto aspektem je spojen motiv blázince, do něhož rodiče chtějí své děti poslat, aby se jich zbavili (pro tyto hry je vůbec typické, že děti jsou zde chápány jako největší problém v životech svých rodičů). Vnitřní rozpolcenost postav je příznačně vyjádřena expresivními obrazy rozpadu a rozkladu (psychického i fyzického), něčeho, co je šíří zevnitř („*svinuté mrtvé zvíře*“). Postavy přicházející zvenjšku bývají považovány za vetřelce, kteří narušují rodinný krb; jsou nezvanými hosty, kteří často způsobí obrát v situaci a ději.

Mnohdy je situace vykreslena tak, že rodiče brání svým dětem dospět (z obavy, že je ztratí) a děti ani vlastně dospět netouží (je to tak jednodušší, neboť nemusejí nést žádnou zodpovědnost za své jednání). Tato nevyzrálost však způsobuje, že jejich milostné vztahy ztroskotávají a že nejsou schopni skutečného prožitku (ať ve vztazích homosexuálních nebo heterosexuálních) – vše se odehrává

jen na povrchu. Zajímavý je též motiv sourozeneckého incestu<sup>40</sup> či zneužívání otcem. Neméně častý je tu princip převrácení rolí (rodiče a děti). Tato převrácenost je pak jedním z důvodů, proč potomci nejsou schopni se odpoutat a žít svůj vlastní život. V dílech některých autorek vystupuje do popředí ještě „ženský prvek“. Tematizuje se otázka ženy a jejího postavení ve společnosti a rodině.

#### 4. 5 Dramatická výstavba děje

Dramatickou destrukcí ovšem neprocházejí jen témata a jazyk, ale i samotná dramatická situace. Ta je často oslabena (anebo úplně potlačena) tím, že děj sestává z pouhých fragmentů, výseků, okamžiků. Obrazy jsou zkratkovité, výpovědi instantní, dramatický děj necelistvý. Většina ze jmenovaných autorů také rezignuje na kauzalitu. Klasická dramatická struktura prakticky neexistuje, namísto toho je nahrazena jakýmsi filmovými střihy – jednotlivé divadelní obrazy jsou krátké a jejich počet vysoký. Hry nemají klasická dějství a výstupy; děj je spíše jakousi meditací nad daným stavem, konflikt je potlačen na minimum. Filmový scénář a film vůbec představuje pro novodobé drama velký inspirační zdroj.

Především autoři dramát přibližujících se tzv. coolness dramatice jsou filmem často ovlivněni, když do svých dramát pojmají princip filmového střihu. S touto kompozicí je spjat i princip klipovitosti, jakési road movie (toto označení se dokonce dostává do podnázvu např. ve hře *Léto v Laponsku*). Takový princip na jedné straně implikuje možnost kdykoliv a kamkoliv odejít, symbolizuje bezbřehou svobodu, na straně druhé se stává důvodem pocitu vykořeněnosti a chaosu. Autoři mnohdy pracují i s obrazy z minulosti, kdy se jako film před očima rozprostře děj minulý. Východisko her bývá přitom často banální: nedělní vstávání či oběd, rodinná oslava, návštěva, posezení u piva, běžný rozhovor o běžných věcech.

Autoři také zvláštním způsobem nakládají s interpunkcí: J. A. Pitínský ve svém *Pokojíčku* například důsledně používá tři teček, I. Klestilová v *Minach* užívá k vyjádření nepřetržitosti promluvy několika teček zcela pravidelně; anebo na ni úplně

---

<sup>40</sup> Tento jev je z psychologického a psychiatrického hlediska chápán jako následek neschopnosti rodičů vytvořit harmonické prostředí pro rodinu. Příznačná je v tomto případě absence rodičovského kontaktu (Jarošová – Weiss, 2007).

rezignují a nechávají tak text libovolně rytmicky plynout (např. v dramatu *Tatka střílí góly*).

#### 4. 6 Jazyk

Jazyk v těchto dramatech navzdory své základní funkci neslouží jako prostředek komunikace. „*Postavy současných her spolu málokdy mluví. Většinou mluví vedle sebe.*“ (Reslová, 2003: 32).

Především v coolness dramatech je syrový, naturalistický a vulgární, ale také metaforický a obrazný, až poeticky básnivý. A někdy v sobě kombinuje všechny tyto znaky najednou. Mám za to, že právě to je nejtypičtější rys těchto dramát: kombinace prvků obecněčeských s prvky vysokého stylu; vulgarismů, expresivních výrazů s básnickým výrazivem, výjimečně se objevuje i slang či nářečí (např. v *Pokojíčku*). V rámci rodinného dramatu se také zvlášť vymezuje kategorie, pro níž se vžil název „ženské psaní“ jako označení dramát psaných ženským (resp. nemaskulinním) jazykem. Tato dramata se zaměřují na ženy v roli manželek, dcer, sester a tematizují jejich postavení v rodině a společnosti. Stěžejními autorkami takto zaměřených dramát jsou především Lenka Lagronová a Iva Klestilová. Jejich dramata jsou hrami o hledání vlastní ženské identity v maskulinním světě.

Výrazným rysem, který se v dramatech objevuje, je intertextovost. Prostřednictvím intertextuality autoři odkazují ke klasickým, zpravidla dramatickým dílům: jako například Gorkého *Matce* (*Matka*), *Višňovému sadu* (*Pokojíček*) či *Třem sestrám* A. P. Čechova (*3sestry2002.cz*), dále k S. Beckettovi a T. Bernhardovi (*Pěkné vyhlídky*), k W. Shakespearovi (*Tatka střílí góly*), ale také k mýtům a pohádkám (*Pastička*).

#### 4. 7 Scénické poznámky

Scénické poznámky, byť nejsou součástí vlastního dramatického textu, mají svůj význam především po inscenační stránce. Protkávají celý dramatický text a představují jeho další výpovědní rovinu (Vangeli, 2005: 306). Veltruský dokonce hovoří o tom, že bez scénických poznámek se žádný text neobejde. Prostřednictvím scénických poznámek autor komunikuje se čtenářem, případně divákem. Autor jimi odkazuje nejen na svou představu inscenačního provedení (Goldflam), ale poskytuje

i vodítko k jejich rytmickému pojetí (Pokorný) a mnohdy poukáže i na význam – především v úvodní charakterizaci postav (Klestilová), někdy přímo popíše minulost postav (Gregorová), nebo dokonce jejich prostřednictvím odhaluje vnitřní dění postavy (Koliňová-Havlíková). Téměř vždy však autoři alespoň obecně pojmenují místo a čas děje. Scénické poznámky rovněž slouží k navození atmosféry (především L. Lagronová, ale i M. Šanda zevrubně popisují prostor, ve kterém se děj odehrává).



## 5. PŘEHLED INSCENACÍ

Cílem této práce není zkoumat dramata v souvislosti s jejich konkrétním inscenačním provedením. Nicméně jsem si vědoma toho, že tato složka k dramatickému textu neodmyslitelně patří. Žádný z dramatických textů, o kterých se v této práci zmiňuji, nebyl napsán za účelem tzv. knižního dramatu. Pro každý dramatický text je v jistém slova smyslu oceněním, pokud se mu jevištního provedení dostane.

Smyslem této kapitoly je sestavit seznam inscenačních uvedení všech v této diplomové práci analyzovaných dramat. Dostane se jim tak zařazení do širšího kontextu a může poukázat na to, jaké místo vlastně současná dramatika s rodinnou tematikou zaujímá v českém divadelním prostředí. Následující seznam pro lepší přehlednost řazen abecedně dle příjmení autora.

**Bláhová, Markéta: *Pastička*.** Premiéra 19. 3. 1999 v DISKu Praha, režie: Michal Lang. Další uvedení: v Centru experimentálního divadla Brno. Premiéra 25. 4. 2000, režie: Karel Král.

**Bláhová, Markéta: *Podzimní hra*.** Premiéra 11. 6. 1999 v Činoherním studiu Ústí nad Labem, režie: David Czesany. Další uvedení: v Divadle Mandragora Zlín. Premiéra 8. 11. 2001, režie: Rostislav Marek.

**Fekar, Vladimír: *Sestra*.** Premiéra 26. 10. 2008 v Českém rozhlase (ve spolupráci s Městským divadlem Zlín), režie: Jan Mikulášek. Další uvedení: v Divadle Dagmar Karlovy Vary. Premiéra 16. 2. 2010, režie: Hana Franková.

**Fekar, Vladimír: *Dvojhlas*.** Zatím neinscenováno.

**Goldflam, Arnošt: *Smlouva*.** Premiéra 14. 10. 1999 v Divadle Kolowrat. Režie: Arnošt Goldflam. Další uvedení: v HaDivadle. Premiéra 17. 9. 2004, režie: Ondřej Elbel.

**Goldflam, Arnošt: *Ženy a panenky*.** Premiéra 12. 12. 2008 v ANT Production v Dobešce Praha, režie: Arnošt Goldflam. Další uvedení: v Klicperově divadle Hradec Králové. Premiéra 6. 4. 2009, režie: Jiří Ondra; v Moravském divadle Olomouc. Premiéra 15. 1. 2010, režie: Hana Mikolášková.

**Gregorová, Magdalena Frydrych: *Vltavínky*.** Sen českých žen 20. století. Premiéra 12. 12. 2009 ve Studiu Beseda v Klicperově divadle v Hradci Králové, režie: Viktorie Čermáková.

**Horošćák, Marek: *Vařený hlavy aneb „Děvče tobě na kozách tančí smrt“.*** Premiéra 7. 10. 2000 v Divadle Polárka Brno (scénické čtení v rámci cyklu Bílé noci v Divadle Polárka), režie: Jan Mikulášek. Další uvedení: v Divadle Husa na provázku Brno. Premiéra 9. 3. 2001, režie: Pavel Šimák; v Divadle Tramtárie Olomouc. Premiéra 31. 10. 2006, režie: Petr Klár „Klarin“.

**Horváthová, Iveta: *Rodinné blues*.** Premiéra: odehraje se ve formě scénického čtení v rámci „Noci českých a slovenských autorů“ na podzim 2011.

**Klestilová, Iva: *3sestry2002.cz*.** Premiéra 17. 6. 2005 v Divadle Rokoko, režie: Rastislav Ballek (uvedeno pod názvem *3sestry2005.cz*).

**Klestilová, Iva: *Minach*.** Premiéra 11. 1. 2002 v HaDivadle, režie: Arnošt Goldflam.

**Klestilová: *Zisk slasti*.** Premiéra 7. 10. 2000 jako scénické čtení na Festivalu Les divokých sviní v Činoherním studiu Ústí nad Labem.

**Kolihová-Havlíková, Lenka: *Krysa*.** Premiéra 22. 4. 2000 v Činoherním studiu Ústí nad Labem, režie: Jiří Pokorný. Další uvedení: v Divadle Mandragora Zlín. Premiéra 12. 2. 2004, režie: Jakub Maceček.

**Lagronová, Lenka: *Antilopa*.** Premiéra 12. 5. 1995 v A Studiu Rubín Praha, režie: Michal Lang. Další uvedení: v Klicperově divadle Hradec Králové. Premiéra 17. 1. 1998, režie: Vladimír Morávek.

**Lagronová, Lenka: *Nikdy*.** Premiéra 7. 11. 2003 v Činoherním studiu Ústí nad Labem, režie: Kateřina Dušková. Další uvedení: v Divadle Mandragora Zlín. Premiéra 26. 2. 2004, režie: Martin Františák.

**Lagronová, Lenka: *Pláč*.** Premiéra 19. 5. 2009 v Divadle Kolowrat. Režie: Jan Kačer.

**Lagronová, Lenka: *Spinkej*.** Premiéra 1. 3. 2002 v Pidivadle (pod názvem *Pokoj* byly uvedeny čtyři aktovky L. Lagronové: *Srnečka – Pelech – Spinkej – Těžko sem někdo dohlédne*). Režie: Jan Nebeský.

**Oda, Milena: *Pěkné vyhlídky*.** Zatím neinscenováno.

**Pitínský, Jan Antonín: *Matka*.** Premiéra 24. 3. 1995 v Činoherním studiu Ústí nad Labem, režie: Jiří Pokorný. Další uvedení: v Ochotnickém kroužku Brno. Premiéra 25. 6. 1995, režie: Will Spoor + Ochotnický kroužek; v Divadle Na zábradlí. Premiéra 26. 6. 1997, režie: Petr Lébl (první uvedení scénického čtení s jemnou inscenací Petra Lébla); v Národním divadle moravskoslezském Ostrava. Premiéra 26. 5. 2007, režie: Radovan Lipus.

**Pitínský, Jan Antonín: *Pokojíček*.** Premiéra 16. 5. 1993 v Divadle Na zábradlí. Režie: Petr Lébl. Další uvedení: v Severomoravském divadle Šumperk. Premiéra 13. 9. 1997, režie: Ladislav Pešek (j.h.); ve studiu Marta Brno (scéna Divadelní fakulty JAMU). Premiéra 10. 9. 1999, režie: Pavel Šimák; v Divadle loutek Ostrava. Premiéra 31. 10. 2003, režie: Martin Františák (j.h.).

**Pivovar, Marek: *Nezdárný syn*.** Premiéra 22. 11. 1997 ve studiu Beseda v Klicperově divadle v Hradci Králové, režie: Vladimír Morávek.

**Pokorný, Jiří: *Tat'ka střílí góly*.** Premiéra 22. 1. 1999 v Činoherním studiu v Ústí nad Labem, režie: Jiří Pokorný. Další uvedení: v Divadle Petra Bezruče. Premiéra 27. 11. 2009, režie: Martin Františák.

**Šanda, Michal: *Španělské ptáčky*.** Premiéra 29. 4. 2007 v Eliadově knihovně Divadle Na zábradlí, režie: Filip Nuckolls.

**Uhde, Milan: *Zázrak v Černém domě*.** Premiéra 10. 3. 2007 v Divadle Na zábradlí, režie: Juraj Nvota. Další uvedení: v Divadle F. X. Šaldy Liberec. Premiéra 8. 6. 2007, režie: Petr Palouš; v Moravském divadle Olomouc. Premiéra 1. 2. 2008, režie: Milan Uhde (j.h.).

## **Závěr**

V přítomné diplomové práci jsme se zabývali českým dramatem posledních dvaceti let, které umělecky zpracovává téma rodiny. V první části práce jsme charakterizovali změny, které v dramatu a divadle nastaly po listopadové revoluci v roce 1989. Pokusili jsme se přitom přiblížit, jakým způsobem se s těmito změnami vyrovnávali autoři předlistopadové generace, a zároveň nastínit, s jakými problémy se potýkala generace nových – mladších autorů ve druhé polovině 90. let, kdy se postupně formovala dramatika nová. Představily jsme také některé projekty a soutěže, jejichž smyslem je podporovat vznik a uvádění nových českých her na našich i cizích divadelních scénách.

V následující kapitole jsme sestavili krátký průřez historií českého rodinného dramatu, a to prostřednictvím charakteristiky stěžejních děl tohoto odvětví, z nichž je možné usuzovat obecnější dobové rysy a podobu rodinného dramatu v jednotlivých historických etapách. Abychom rodinnou dramatickou tvorbu představili i v širším kontextu, pokusili jsme se ukázat některé evropské tendence, jež mají na podobu české dramatiky vliv – především pak vliv nové dramatické vlny, tzv. coolness dramatiky, jež se zformovala ve Velké Británii. Zmínili jsme i dramatiku německou, rakouskou, polskou a slovenskou a sledovali rysy, jimiž se v rámci rodinné dramatiky od českého dramatu liší.

Ve třetí části práce jsme analyzovali jednotlivé dramatické texty a na základě společných motivů a symbolů se pokusili rodinné drama popsat. Soustředili jsme se rovněž na charakteristiku postavy moderního dramatu, na její pojmenování, prostor i jazyk. Ve čtvrté kapitole vyvozujeme z těchto zjištění obecnější závěry.

Cílem přítomné práce bylo upozornit na nejdůležitější a z našeho pohledu nejzajímavější (ať už formálně či tematicky) rodinné dramatické texty a na základě jejich studia vymezit určité zobecňující kategorie, jež lze v rámci českého moderního rodinného dramatu vysledovat. Tato kategorizace nám umožnila zpřehlednit a uchopit jisté tendence příznačné pro téma rodiny v českém dramatu. Mimo jiné jsme také představili texty, jež dosud nebyly publikovány ani inscenovány a které reflexi odborné veřejnosti zatím unikají. Vzhledem k tomu, že tato oblast dramatické tvorby

představuje „živou literaturu“, pojali jsme do práce i úryvky z rozhovorů s autory, kteří se ke své tvorbě vyjadřují.

Tato diplomová práce vznikala v rámci studia na katedře literatury a literární vědy – dramaty se zabývá tudíž jako literárními texty. Konkrétní inscenační provedení těchto dramatických textů jsou zde zmíněna pouze rámcově, pro představu o postavení současného rodinného dramatu na našich divadelních scénách.

Rodinné drama zaujímá v současné české dramatice zvláštní místo. Právě mezi rodinnými dramaty totiž často nalezneme jak aktuální otázky společenské, tak i ty osobní. Rodinné drama přistupuje ke zpracování tématu rozmanitými cestami. Pokusili jsme se tedy vymezit kategorie, které odrážejí různé způsoby, jimiž je v dramatu zobrazena a pojata rodinná situace – zda je rodina úplná, či nikoliv, jaký typ konfliktu v ní dominuje apod. Prostřednictvím podrobných analýz jsme také poukázali na charakteristické znaky společné modernímu dramatu s rodinnou tematikou. Pokusili jsme se naznačit, jakým způsobem je možné tento druh moderního českého dramatu popisovat. Naše zjištění tak mohou sloužit jako základ pro zkoumání dalších, nových dramatických textů. Rodina a rodinné vztahy byly v literatuře vždy stěžejním a exponovaným tématem, neboť jsou vždy svým způsobem obrazem společnosti, ve které žijeme. Už proto považujeme za důležité tuto kategorii intenzivně zkoumat.

## SEZNAM PRAMENŮ

- BLÁHOVÁ, M. 2001: *Podzimní hra*. In: Šest žen napsalo šest her. Větrné mlýny. Brno 2001.
- BLÁHOVÁ, M. 2003: *Pastička*. In: Česká divadelní hra 90. let. Divadelní ústav. Praha 2003.
- FEKAR, V. 2009: *Dvojhlas/Sestra*. Větrné mlýny (Edice RozRazil Současná česká hra, sv. 79). Brno 2009.
- GOLDFLAM, A. 2009: *Ženy a panenky*. Větrné mlýny (Edice RozRazil Současná česká hra, sv. 76). Brno 2009.
- GOLDFLAM, A. 2001: *Smlouva*. In: Divadelní hry III. Větrné Mlýny. Brno 2001.
- GREGOROVÁ, F. M. 2009: *Vltavínky*. Text ve slovenštině v el. podobě poskytla agentura Dilia, 2009.
- HOROŠČÁK, M. 2003: *Vařený hlavy aneb „Děvče, tobě na kozách tančí smrt.“* In: Česká divadelní hra 90. let. Divadelní ústav v Praze. Praha 2003.
- HORVÁTHOVÁ, I. 2010: *Rodinné blues*. Text v el. podobě poskytla agentura Dilia, 2010.
- KLESTILOVÁ, I. 2001: *Zisk slasti*. In.: Šest žen napsalo šest her. Větrné mlýny. Praha 2001.
- KLESTILOVÁ, I. 2000: *Minach*. Text v elektronické podobě poskytla agentura Aura-pont, Praha 2000.
- KLESTILOVÁ, I. 2003: *3sestry2002.cz*. Větrné mlýny (Edice současná česká hra). Brno 2003.
- KOLISOVÁ-HAVLÍKOVÁ L. 2000: *Krysa*. In: Svět a divadlo 6/2000.
- LAGRONOVÁ, L. 2009: *Pláč*. Národní divadlo. Praha 2009.
- LAGRONOVÁ, L. 1993: *Spinkej*. In: Svět a divadlo 2/1993.

- LAGRONOVÁ, L. 2010a: *Antilopa*. In: Hry. Větrné mlýny. Brno 2010.
- LAGRONOVÁ, L. 2010b: *Nikdy*. In: Hry. Větrné mlýny. Brno 2010.
- ODA, M. 2006: *Pěkné vyhlídky*. Větrné mlýny (Edice Současná česká hra 06/07). Brno 2006.
- PITÍNSKÝ, J. A. 1997: *Pokojíček*. In: Ananas. Park. Pokojíček. (Tři hry z doby rozvratu). Větrné mlýny. Brno 1997.
- PITÍNSKÝ, J. A. 1989: *Matka*. Dilia. Praha 1989.
- PIVOVAR, M. 1997: *Nezdárný syn*. Klicperovo divadlo Hradec Králové. Hradec Králové 1997.
- POKORNÝ, J. 2003: *Tatka střílí góly*. In: Česká divadelní hra 90. let. Ed. M. Reslová. Divadelní ústav v Praze, Praha 2003.
- ŠANDA, M. 2006: *Španělské ptáčky*. Větrné mlýny (Edice Současná česká hra 10/06). Brno 2006.
- UHDE, M. 2005: *Zázrak v černém domě*. In: Disk. Časopis pro studium dramatického umění. Akademie múzických umění v Praze. Praha 2005.

## SEZNAM LITERATURY

AUGUSTOVÁ, Z. 2010: *Arnošt Goldflam (hry z 80. let)*. In: Arnošt Goldflam. Písek a jiné kousky. Větrné mlýny. Brno 2010, s. 475–496.

BALAŠTÍK, M. 1999: *Já jsem dítě zabijaček... (Rozhovor s J. A. Pitínským)*. Host, 1999, č. 1, s. 3–5.

BERGMANNOVÁ, K. 2005: *Severské světy švédského Poláka Ingmara Villqista*. In: Ingmar Villqist. Bezokyslíkatí. Větrné mlýny. Brno 2005, s. 189–202.

CZESANY, D. 2002: *30 let Činoherního studia*. Činoherní studio. Ústí nad Labem 2002, 208 s.

DLASKOVÁ, L. 2005: *Dramata Lenky Lagronové*. In: Disk, č. 14, 2005, s. 60. Praha 2005.

DVOŘÁK, J. – HULEC, V. 1996: *Příští vlna – Next wave*. Pražská scéna. Praha 1996, 296 s.

DVOŘÁK, J. 2000: *Alternativní divadlo. Slovník českého alternativního divadla*. Pražská scéna. Praha 2000, 253 s.

DVOŘÁK, J. [ed] 2001: *Jan Antonín Pitínský*. Pražská scéna, Praha 2001, 322 s.

ERML, R. 2007: *Vlast zavolala (Rozhovor s M. Uhde)*. In: Reflex, č. 15, 2007, s. 22–25.

FUCHS, E. 1996: *The death of character. Perspectives on Theater after Modernism*. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis 1996, 226 s.

GINMAN, J. 2006: *Nevšedný zmysel pro súčasnosť (z angličtiny do slovenštiny prel. Martin Solotruk)*. In: Patrick Marber: Hry. Divadelný ústav Bratislava. Bratislava 2006, s. 237–258.

GJURIČOVÁ, Š. – KUBIČKA, J. 2003: *Rodinná terapie*. Grada, Praha 2003, 184 s.

GREGOROVÁ, F. M. 2009: „*Být či nebýt*“, *ptá se i Ofélie (Rozhovor s Viktorií Čermákovou)*. In: Pot&Lesk Klicperova divadla, č. 10, 2009, s. 16–19.



GRUSKOVÁ, A. 2004: *Nemecká instantná skúsenosť*. In: Nemecká dráma. (Edícia Nová dráma / New Drama). Divadelní ústav Bratislava. Bratislava 2004, s. 9–27.

HANÁKOVÁ, P. – HECZKOVÁ, L. – KALIVODOVÁ, E. [eds.] 2006: *V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity*. Sociologické nakladatelství (SLON). Praha 2006, 437 s.

HOROŠČÁK, M. 2001: *Můj malinkatý, stydlivý coolness*. In: Svět a divadlo, č. 4, 2001, s. 85–87.

HOŘÍNEK, Z. 1998a: *Arnošt Goldflam – Pokus o portrét za chodu*. In: Divadlo mezi modernou a postmodernou. Nakladatelství Studia Ypsilon. Praha 1998, s. 87–91.

HOŘÍNEK, Z. 1998b: *Dvojitá tvář J. A. Pitínského*. In: Divadlo mezi modernou a postmodernou. Nakladatelství Studia Ypsilon. Praha 1998, s. 102–105.

HOŘÍNEK, Z. 1993: *Postmoderní romantik*. In: Svět a divadlo, č. 2, 1993, s. 135–144. Divadelní ústav Praha. Praha 1993.

HOŘÍNEK, Z. 2004: *Od banality k mýtu*. In: Duchovní dimenze divadla. Nakladatelství Studia Ypsilon. Praha 1998, s. 177–185.

HOŘÍNEK, Z. 2010: *Arnošt Goldflam – od grotesky k mýtu*. In: Arnošt Goldflam. Písek a jiné kousky. Větrné mlýny. Brno 2010, s. 501–511.

HULEC, V. 1997: *Jan Antonín Pitínský Superstar*. Divadelní noviny 6, č. 1, 7. 1. 1997, s. 6.

HULEC, V. 2000: *Skoč do propasti! Dialogy s démony českého divadla*. Pražská scéna. Praha 2000, 308 s.

HULEC, V. – PAVELKA, Z. 2010: *A. G. jako Voyeur a Masochista. (Rozhovor s Vladimírem Hulcem a Zdenko Pavelkou)*. In: Arnošt Goldflam. Písek a jiné kousky. Větrné mlýny. Brno 2010.

CHUCHMA, J. 1993: *Moje hry jsou moje strachy (Rozhovor s J. A. Pitínským)*. In: Respekt, č. 20, 24. 5. 1993, s. 22–23.

IRMER, T. 2004: *Divadlo so svetom spája autor* (z němčiny do slovenštiny přel. A. Bžoch). In: Marius von Mayenburg: Hry. Divadelný ústav Bratislava. Bratislava 2004, s. 227–235.

JANOUSEK, P. 1984: *Je drama literatura?* Tvorba, č. 16, 18. 4. 1984, příl. Kmen, s. 3.

JANOUSEK, P. 1989: *Rozměry dramatu. Autorský subjekt a proměny poetiky českého meziválečného dramatu*. Panorama. Praha 1989, 308 s.

JANOUSEK, P. 2001: *Time-out aneb Mé kritické pokusy, bláboly a omyly z let 1987–1999*. Host. Brno 2001, 142 s.

JAROŠOVÁ, L. – WEISS, P. 2007: *Sourozenecký incest a jeho následky*. Česká a slovenská psychiatrie 2007, č. 5, s. 220–224.

JIRÍK, J. 2008: *Cesty uvnitř. Několik nápadů k současnému polskému divadlu*. In: Svět a divadlo, č. 6, 2008, s. 112–120.

JUNGMANNOVÁ, L. 2009: *Málo českých dramatiček? Ženské drama mezi sebepoznáním a sociální tematikou* [online]. 2009 [cit. 2011-05-05]. Advojka.cz. Dostupné z WWW: <<http://www.advojka.cz/archiv/2009/12/malo-ceskych-dramaticek>>.

JUNGMANNOVÁ, L. 2010: *Rytmus a rituál, dramatické prostředky Lenky Lagronové*. In: Hry. Větrné mlýny. Brno 2010, s. 421–427.

JUNGMANNOVÁ, L. 2006: *Jak napsat hru nové vlny* [online]. 2006 [cit. 2011-13-05]. Advojka.cz. Dostupné z WWW: <<http://www.advojka.cz/archiv/2009/16/jak-napsat-hru-nove-vlny>>.

KOLISOVÁ-HAVLÍKOVÁ, L. 2003a: *Když říká nic, myslí nic*. In: Stísněná 22. Národní divadlo. Praha 2003, s. 4–14.

KOLISOVÁ-HAVLÍKOVÁ, L. 2003b: *Společnost je sprostá (rozhovor s Ivou Volánkovou)*. In: Stísněná 22. Národní divadlo. Praha 2003, s. 16–24.

- KOVALČUK, J. 2010: *Opojení fabulováním*. (Rozhovor Josefa Kovalčuka s Arnoštem Goldflamem o jeho hrách). In: Kovalčuk [ed.]: Arnošt Goldflam. Písek a jiné kousky. Větrné mlýny. Brno 2010, s. 519–532.
- KRÁL, K. 2001: *Tvrdě a jemně. Tři poznámky k drsné škole v Čechách*. In: Svět a divadlo, č. 4, 2001, s. 87–92. Divadelní ústav Praha. Praha 2001.
- KRÁL, K. – VONDRÁČEK, J. 2008: *Boj s duchy. Dotazování Michała Walczaka*. In: Svět a divadlo, č. 6, 2008, s. 121–126.
- KROČA, D. 2004: *Téma rodiny v české dramatice 90. let 20. století*. [online]. 2004 Dostupné v PDF formátu na WWW: < <http://svp.muni.cz/ukazat.php?docId=500>>.
- KLIMÁČEK, V. 2008: *Dráma 2007&2008 – Radost a zmar*. In: Dráma 2007/2008. (Edícia Slovenská dráma). Divadelný ústav Bratislava. Bratislava 2008, s. 7–12.
- LAZORČÁKOVÁ, T. 2003: *Groteskní záznam světa (Zpráva o české dramatice devadesátých let 20. století)*. Česká literatura, č. 1, 2003, s. 13–25.
- LAZORČÁKOVÁ, T. 2004: *Drama – hry se slovy, sny a skutečností*. Tvar 15, č. 5, 4. 3. 2004, s. 22.
- LEHMANN, H. T. 2007: *Postdramatické divadlo*. Divadelný ústav. Bratislava 2007, 369 s.
- Lexikon české literatury 4/II*. 2008. Zprac. kol. prac. AV ČR. Academia, Praha 2008, 1082 s.
- LJUBKOVÁ, M. 2002a: *Cool dramatika. A co dál?* In: Kritická příloha Revolver Revue, č. 22, Praha 2002, s. 64–68.
- LJUBKOVÁ, M. 2002b: *Šest žen, šest her*. In: Literární noviny, č. 13, 25. 3. 2002, s. 8.
- LJUBKOVÁ, M. 2006: *Česká premiéra je světový pohřeb (Rozhovor s I. Klestilovou)*. [online]. 2006, č. 16 [cit. 2011-02-03]. Dostupný z WWW: <http://www.advojka.cz/archiv/2006/16/ceska-premiera-je-svetovy-pohreb>.

- LÉBL, P. 1997: *Režisér o hře Pokojíček*. In: Tři hry z doby rozvratu. Větrné mlýny. Brno 1997, s. 267–268.
- MACHALA, L. 2001: *Literární bludiště*. Brána. Praha 2001, 256 s.
- MAZÁČOVÁ, B. – PROCHÁZKA, V. 1994: *V divadle není vyloučeno nic*. Divadelní noviny, roč. 3, č. 17 (18. 10. 1994), s. 1 a 6–7.
- MIKULKA, V. 2004: *Ze života třicátníků*. In: Svět a divadlo 4/2004, s. 12–15.
- MLEJNEK, J. 2000: *Zcela nekrálovské vraždění*. In: Cosi ve vzduchu. Texty o divadle 1990–2000. Vetus via. Brno 2000, s. 169–175.
- OPELÍK, J. 2008: *Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi a ještě jedna o Josefu Čapkovi jako přivažek*. Torst, Praha 2008, 258 s.
- POKORNÁ, T. 1993: *Nebojte se do divadla*. In: Respekt, č. 20, 24. 5. 1993, s. 23.
- POKORNÝ, J. 2001: *... a (nejen) cool*. In: Svět a divadlo, č. 4, 2001, s. 82–84.
- PROCHÁZKA, M. 1988: *Znaky dramatu a divadla*. Panorama, Praha 1988, 304 s.
- RESLOVÁ, M. 1993: *Nová česká hra (a tři slovenské)*. In: Svět a divadlo, č. 2, 1993, s. 120–129.
- RESLOVÁ, M. 1995a: *Rozhovor s Janem Antonínem Pitínským*. In: Svět a divadlo, č. 4, 1995, s. 41–60.
- RESLOVÁ, M. 1995b: *Obraz, záznam nebo komentář doby?* In: Svět a divadlo, č. 5, 1995, s. 70–80.
- RESLOVÁ, M. 2003: *Strašné příběhy vyprávěné hlasem doby*. In: Stísněná 22. Národní divadlo. Praha 2003, s. 29–35.
- SLOUKOVÁ, J. 2009: *Žena na jevišti je jako šperk (rozhovor Magdalenou F. Gregorovou)*. In: Pot&Lesk Klicperova divadla, č. 10, 2009, s. 8–14.
- SMOLÁKOVÁ, V. – TOBIÁŠ, E. 1996: *Fenomén Lébl*. Pražská scéna. Praha 1996, 240 s.

SŮVA, L. 2010: *Příběhy brněnského Voyeura*. In: Arnošt Goldflam. Písek a jiné kousky. Větrné mlýny. Brno 2010, s. 537–542.

ŠIMKO, J. 2005: *Zišli by sa nejaké tradície*. In: *Dráma 2004–2005*. (Edícia Slovenská dráma). Divadelný ústav Bratislava. Bratislava 2005, s. 7–17.

ŠTEFANOVÁ, V. 2011: *Smysl centra současné dramatiky* [online]. 2011. [cit. 2011-06-06]. Rozrazilonline.cz. Dostupný z WWW <<http://www.rozrazilonline.cz/clanky/541-Smysl-Centra-soucasne-dramatiky>>.

ŠVEJDA, M. J. 2000: *(Nejen) o „české sezóně“ Činoherního studia*. In: *Svět a divadlo*, č. 6, 2000, s. 79–85.

TRÁVNÍČEK, J. 2010: *Ve studených vodách svobody. Česká literatura 1989–2009*. Host, č. 10, 2010. Brno 2010, s. 33–38.

UHDE, M. 2000: *Jak se ozýval les divokých svíní*. In: *Svět a divadlo*, č. 6, 2000, s. 85–90.

VANGELI, N. 2001a: *Drama a jeho dvojník*. In: Hodrová, Daniela a kol.: *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Torst. Praha 2001, s. 81–93.

VANGELI, N. 2001b: *Scénická poznámka*. In: Hodrová, Daniela a kol.: *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Torst. Praha 2001, s. 306–316.

VELTRUSKÝ, J. 1999: *Drama jako básnické dílo*. Host. Brno 1999.

VODIČKA, L. 2008: *Drama*. In: *V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Zprac. kol. autorů. Academia. Praha 2008, s. 555–586.

VODIČKA, L. 2006: *O čem vypovídá současné české drama?* In: *Ad honorem Bořivoj Srba: Eseje – vzpomínky – studie – dokumenty*. JAMU, Brno 2006.

VOKÁČ, T. 2006: *Není tak zle* [online]. 2006 [cit. 2011-06-06]. Advojka.cz. Dostupné z WWW: <<http://advojka.cz/archiv/2006/16/neni-tak-zle>>.